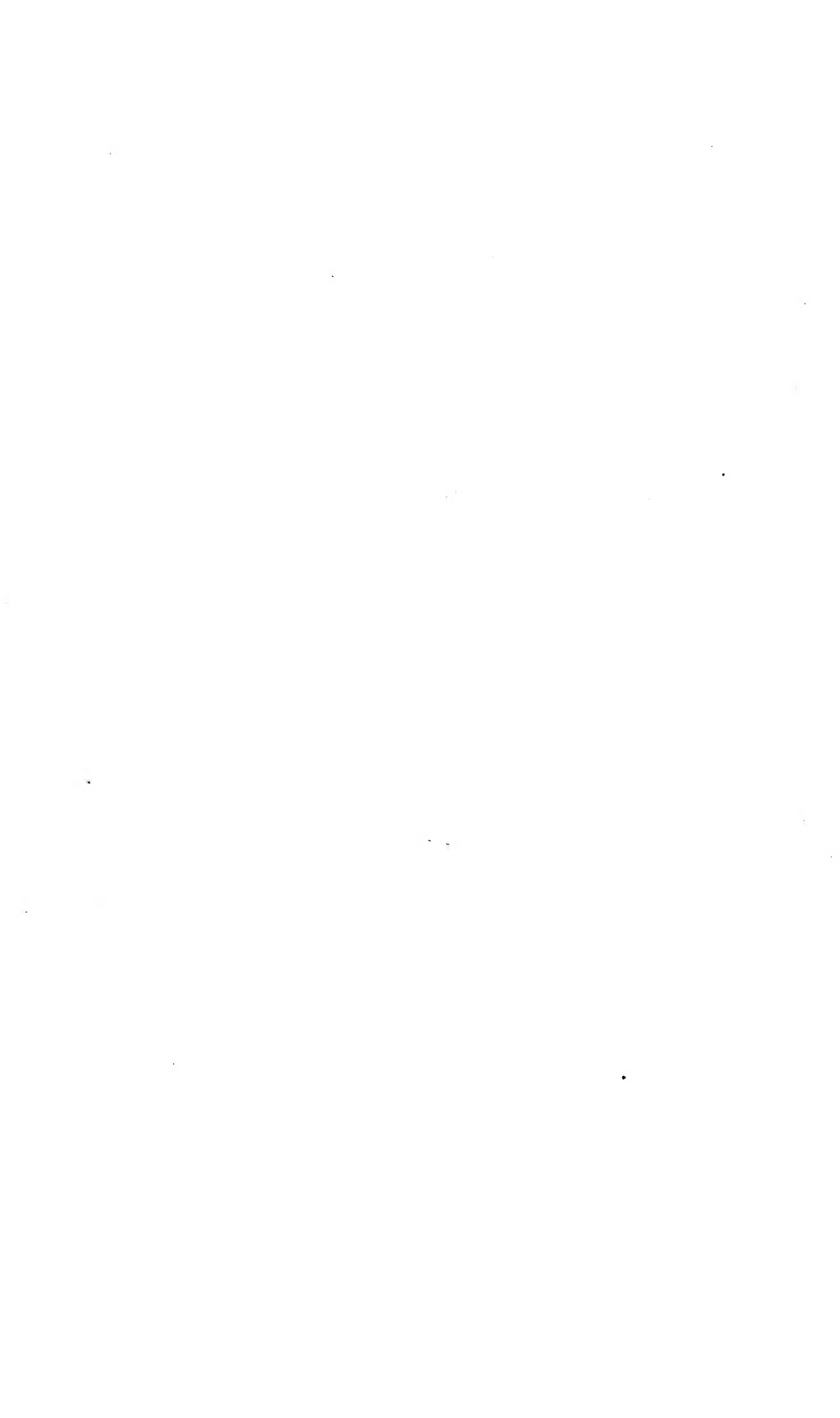


RICHARD WAGNER

der Dichter und Denker.

Ein Handbuch seines Lebens und Schaffens

von

Henri Lichtenberger

Professor an der Universität Nancy.

Preisgekrönt von der Académie des Inscriptions

Autorisierte Übersetzung

von

Friedrich von Oppeln-Bronikowski.

Zweite, verbesserte Ausgabe.



Dresden und Leipzig.

Verlag von Carl Reissner.

1904.

Inhalts-Verzeichnis.



Einleitung.

Richard Wagners Schöpfungen gehören nicht allein der Musikgeschichte, sondern auch der Kunst- und- Kulturgeschichte Deutschlands an. Wagner hat thatsächlich eine neue Kunstform, das Musik-Drama, geschaffen. Er hat in kritischen Werken, die ein unschätzbares Dokument der Musik-Ästhetik bilden, die Gesetze seines Dramas wie der Kunst im allgemeinen in abstrakten Theorien niedergelegt. Er hat endlich, wie alle grossen Künstler, über das Problem vom Sinne des Daseins nachgegrübelt und uns seine Gedanken über das menschliche Schicksal bald in der symbolischen Einkleidung seiner Dramen, bald in der abstrakten Form seiner theoretischen Schriften mitgeteilt. Er ist mit einem Worte nicht allein ein Musiker, dessen Genialität heute niemand mehr bestreitet, sondern auch ein Dramatiker, Ästhetiker und Denker. Unter diesen drei Gesichtspunkten werden wir ihn in diesem Werke zu betrachten haben.

Zunächst ein paar Worte über Wagners dramatische Wirksamkeit.

Das Problem der Vereinigung von Musik und Drama ist vor Wagner fast immer von Musikern gestellt und von jedem auf seine besondre Weise gelöst worden. Die Einen haben dem Drama den Vorrang gegeben und sich

bemüht, die Musik dem Gedichte, das sie kommentieren sollte, so gut wie möglich anzupassen und eine möglichst getreue, möglichst ausdrucksvolle lyrische Deklamation zu schaffen. Die Andern waren im Gegenteil der Ansicht, dass die Musik das Recht und die Pflicht habe, ihren eigenen Gesetzen zu folgen und stets Musik zu bleiben; sie erklärten mit Mozart, dass die Poesie in der Oper stets die gehorsame Tochter der Musik zu bleiben habe. Hingegen hat man die Frage fast nie vom Standpunkte des Dramatikers erörtert und etwa genau zu bestimmen gesucht, wie ein Drama, das in Musik gesetzt werden soll, beschaffen sein muss. Beim Zusammenwirken des Musikers und Dichters bildete der erstere im Allgemeinen die Hauptperson; der Dichter, eine untergeordnete Persönlichkeit, entledigte sich seiner Aufgabe empirisch, d. h. er suchte den Musiker nach besten Kräften zufrieden zu stellen, wobei er ihn oft nur behinderte, und richtete sich in der Wahl der Stoffe und der Art ihrer Behandlung nach überlieferten Gebräuchen, ohne diese Vorlagen selbst einer strengen Kritik zu unterwerfen. Nun aber hat Wagner — und dies gehört zum Allereigensten seines Reform-Werkes — den Dichter und Komponisten in einer Person vereinigt; er hat das Problem der Vereinigung von Musik und Drama sowohl als Dramatiker, wie als Musiker gestellt und zuerst eine bündige und ausführliche Theorie entworfen, wie ein Drama, das aus dem Geiste der Musik geboren ist, beschaffen sein soll.

Um seine Form für das Musik-Drama festzustellen, geht Wagner von einer aufmerksamen Untersuchung der Ausdrucksmittel aus, welche der Musik einerseits, der Poesie andrerseits zu Gebote stehen. Das Ziel jeder Poesie und insonderheit des Dramas — so lautet seine

Meinung kurz — ist im Grossen und Ganzen jederzeit die Schilderung der menschlichen Seele, oder, wie er es nennt, des „inneren Menschen“ mit seinen Gefühlen und Wallungen, und somit die Erregung einer entsprechenden Empfindung in der Seele des Zuschauers. Freilich findet diese Übertragung der Empfindung nicht direkt, sondern durch Vermittelung des Wortes, also durch das Medium des Verstandes, statt. Die Empfindungen der dramatischen Personen setzen sich in Worte um, diese werden von den Zuschauern aufgenommen und wieder in Empfindungen umgesetzt. Nun aber besteht zwischen der ursprünglichen Empfindung und dem Worte, das ihr Zeichen ist, kein natürliches und notwendiges Verhältnis: das Wort kann wohl die Ursachen einer Empfindung, einer Freude oder eines Schmerzes, oder auch ihre Wirkung darstellen, oder auch die Umstände schildern, unter denen sie ans Licht trat; aber sie ist nicht imstande, die Empfindung, den Schmerz, die Lust an sich auszudrücken und dem Gefühl mitzuteilen. Die Poesie überträgt also die ursprüngliche Empfindung nicht unmittelbar auf die Seele des Hörers: sie ruft bei ihm nur die entsprechende Empfindung mit Hilfe des Wortes hervor, das auf den Verstand und von da aus auf die Einbildungskraft wirkt. — Was ist andrerseits die Musik? Auf diese Frage giebt es keine bündige Antwort. Der Sinn der Musik ist ein dem Verstande unzugängliches Mysterium, und es wäre völlig vergeblich, jemandem, der das Gegenteil behauptet, zu beweisen, dass sie etwas ausdrückt. Dennoch hat jedermann das unklare Gefühl, dass zwischen der Welt der Empfindungen und der Welt der Töne ein enges Band besteht und dass die Musik durch direktes Einwirken auf die Sinne sehr mächtige, wenn auch sehr unbestimmte Empfin-

dungen in uns zu erwecken vermag. Wagner schliesst aus dieser Thatsache, dass die Musik eben jener unmittelbare und adäquate Ausdruck der Empfindung ist, den das Wort nicht zu finden vermag. Die Poesie kommt vom Herzen und spricht durch das Medium des Verstandes und der Einbildungskraft zum Herzen. Die Musik kommt vom Herzen und spricht unmittelbar zum Herzen ohne ein anderes Medium als das Gehör. Jede dieser beiden Künste findet also in der andern ihre Ergänzung. Das reine Gefühl, das sich in Worten nicht ausdrücken lässt, sucht sich nach aussen mit Hilfe der Musik zu ergiessen, deren durchdringende Sprache wunderbar befähigt ist, unsere inneren Schmerzen und Freuden zu sagen. Aber die Musik bedarf ihrerseits zur Verdeutlichung dessen, was sie sagen will, der Beihilfe des Wortes; auf ihre eigenen Hilfsmittel angewiesen, lässt sie uns nicht aus der Unbestimmtheit der elementaren Empfindung herauskommen. Sie ist uns eine vertraute und ausdrucksvolle Stimme, welche die letzten Fibern unseres Herzens in Schwingung bringt, aber sie sagt unserm Verstande nichts. Und darum hat Beethoven, nachdem er in seinen ersten acht Symphonien alles, was die Musik sagen konnte, durch sie ausgedrückt hatte, einer genialen Eingebung folgend, am Schlusse der IX. Symphonie die menschliche Stimme mit dem Orchester vereinigt: er erkannte mit prophetischem Blicke, dass die Musik ihre höchste Pflicht nur dann erfüllen könnte, wenn sie sich mit der Poesie verbindet.

Man ersieht hiernach, wie Wort und Musik im Musik-Drama zusammenzuwirken haben. Der Poet hat den äusseren Rahmen der Handlung zu liefern; ihm allein kommt es zu, die Personen des Dramas hinzu-

stellen, sie örtlich und zeitlich zu bestimmen und ihr Sein, Tun und Wollen zu verkörpern. Der Musiker wird uns darauf enthüllen, was in ihrer Seele vor sich geht, er wird uns an ihrem inneren Leben, ihren Schmerzen und Freuden mitfühlend teilnehmen lassen. Aus der Verschmelzung von Wort und Musik wird somit das höchste und vollkommenste Bild des Lebens entstehen, das sich denken lässt. „Aber nur dann," schliesst Wagner, „kann diese Vermählung eine erfolgreiche sein, wenn die musikalische Sprache zu allernächst an das ihr Befreundete und Verwandte der Wortsprache anknüpft; genau da hat die Verbindung vor sich zu gehen, wo in der Wortsprache selbst bereits ein unabweisliches Verlangen nach wirklichem, sinnlichem Gefühlausdrucke sich kundgibt. Dies bestimmt sich aber einzig nach dem Inhalte des Auszudrückenden, inwiefern dieser aus einem Verstandes- zu einem Gefühlsinhalte wird. Ein Inhalt, der einzig dem Verstande fasslich ist, bleibt einzig auch nur der Wortsprache mitteilbar; je mehr er aber zu einem Gefühlsmomente sich ausdehnt, desto bestimmter bedarf er auch eines Ausdruckes, den ihm in entsprechender Fülle endlich nur die Tonsprache ermöglichen kann. Hiernach bestimmt sich ganz von selbst der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat: es ist das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche."[1])

Es ist leicht zu ersehen, dass Dramen, die nach diesen Grundsätzen gebaut sind, den Anforderungen unserer Theater-Ästhetik — das liegt an ihrer eigenartigen Beschaffenheit — nur in sehr eingeschränktem Maasse entsprechen können. Für den Romanen ist freilich die Grundlage jeder und in Sonderheit der dramatischen

---

[1]) Ges. Schr. IV, 318.

Poesie die Handlung; und die wesentlichste Aufgabe des Dramatikers ist infolgedessen nicht, eine Reihe von Empfindungen auszudrücken, sondern eine „Intrigue“ zu erfinden, deren Hauptmomente er deutlich herausarbeitet. Indessen ist dieses „innere“ Drama, wie es Wagner definiert, in Deutschland nichts so Ungewöhnliches, wie in Frankreich. In den Augen der Germanen, eines idealistisch angelegten Volkes, das einen angeborenen Hang zum Träumen zeigt, scheint das Innenleben des Menschen, die Welt der Ideen wirklich von höherem Interesse zu sein, als die äusseren Kundgebungen, durch die sich dieses Leben offenbart, eine Tendenz, die in ihrer Litteratur-Geschichte deutlich zu Tage tritt. Ohne Zweifel spielt das lyrisch-sentimentalische Element, die Stimmung, in den Tragödien Schillers, und mehr noch bei Goethe, eine weit grössere Rolle als in den Tragödien Racines und Voltaires. Die Intrigue, die sichtbare Handlung, die sich durch Ereignisse ausdrückt, wird bei ihnen fast zur Nebensache, während das Wesen des Dramas die unsichtbare Handlung ist, die sich im Herzensgrunde ihrer Personen abspielt. Man nehme z. B. ein klassisches Meisterwerk Goethes, die „Iphigenie“. Die äussere Handlung rückt feierlich und langsam vorwärts, ohne Hast und Überraschungen, ohne Theater-Coups und gewaltsame Konflikte von Leidenschaften. Augenscheinlich legt es der Dichter nicht auf die dramatische Fabel ab; und Schiller hat von der „Iphigenie“ nicht mit Unrecht geäussert, dass alles, was ein Werk zum dramatischen Gedicht macht, diesem Stücke völlig abginge. Worauf es Goethe am meisten ankam, das war die Schilderung des inneren Menschen. Er wollte uns die heitre, harmonische Seele Iphigeniens in ihrer lauteren Schönheit offenbaren, er wollte uns zeigen, wie

jene zarte und stolze Jungfrau, deren Herz sich allen edelsten Gefühlen der Menschheit erschliesst, die wahre Lösung der Konflikte, die das Drama entstehen lässt, instinktiv findet, wie ihr wohlthätiger Einfluss den Wahnsinn des von den Furien verfolgten Orestes heilt, den Zorn in der wunden Seele des Thoas besänftigt und diesen Barbaren die schmerzliche Tugend der Entsagung lehrt. Das war der wirkliche, rein innerliche Vorwurf seines Stückes. Man stelle sich nun ein Drama dieser Art, und zwar noch vereinfacht, vor, jede Verwickelung, die, wenn auch nicht überflüssig, so doch entbehrlich ist, ferngehalten, die Intrigue auf ihre knappste Form gebracht, die Charaktere so allgemein, so typisch gehalten, wie möglich, zugleich die innere Handlung so ausgiebig entwickelt, dass sie zum Wesen des Stückes wird — und man hat das Musik-Drama, wie es Wagner fasst. In „Tristan und Isolde“, einem charakteristischen und in gewissem Sinne paradoxen Beispiel dieses Dramas, begnügt der Dichter sich mit einigen wenigen Versen, um uns die Handlung zu beschreiben und die Personen hinzustellen. Hierauf wickelt sich alles, was geschieht, im Herzensgrunde der beiden Hauptpersonen ab. Tristan und Isolde lieben sich mit unwiderstehlicher, allmächtiger Liebe, die stärker ist als das Gesetz der Ehre, das sie gebieterisch trennt. Diese Liebe erstickt ihren Lebensdurst, weil sie ihnen die einzige Daseinsform vereitelt, die edlen Seelen ansteht: das Leben im hellen Lichte, das ehrliche Leben ohne Schande und Gewissensbisse. Das ganze Stück handelt vom langen Hinsiechen der beiden Liebenden, die das tödliche Gift des Liebestrankes gesogen haben; es schildert ihre allmähliche Loslösung vom täuschenden, schlechten Leben, vom gleissenden, lügnerischen Tage, der sie trennt, ihr immer heisseres

Verlangen nach dem erlösenden Tode, nach der wohlthätigen Nacht, die den höchsten Frieden in ihr von den Leiden des Lebens zerrissenes Herz giesst und sie für ewig vereint im stillen Schosse des Nichts entschlafen lässt. Äussere Handlung ist fast gar nicht mehr vorhanden. Der ganze zweite Akt ist nichts als ein ungeheueres Duett der zwei Liebenden, den ganzen dritten erfüllen die Klagen des verwundeten Tristan, der zu sterben fürchtet, ehe er seine Geliebte wieder gesehen hat, und Isoldes Abschied vom Leben, als sie über der Leiche Tristans stirbt. Diese äussere Handlung ist bis zum äussersten vereinfacht; sie ist gleichsam nur noch der — übrigens höchst kunstvoll gespannte — Rahmen, in dem sich das intime Drama der Liebe und des Todes mit grossartiger Breite abspielt und die Verse des Poeten mit der Musik des Komponisten harmonisch verschmelzen. Man kann gewiss bestreiten, dass „Tristan und Isolde" ein Theaterstück im eigentlichen Sinne ist; man kann Wagners Werke als „erhabene Symphonieen" auffassen, „die den Deutschen die Illusion des Theaters geben."[1]) Ebenso wahr ist es aber, dass Wagner dem lyrischen Drama eine Form gegeben hat, die, mag sie auch zur Kritik Veranlassung geben, jedenfalls dem Genius der germanischen Rasse entspricht. Wir wollen die Entstehung und Gesetze dieser neuen Kunstart hier verfolgen und zusehen, wie Wagner nach einer Reihe tastender Versuche allmählich zur endgiltigen Fassung seines Musik-Dramas kam, welches Materials er sich zum Bau seiner Werke bediente, und wie er bei der Aufführung seiner so kühnen und zugleich so einfachen Bauten verfuhr,

---

[1]) R. Rolland, „Histoire de l'opéra en Europe", S. 19. Paris 1895.

deren allmächtigen Zauber oder cyklopische Grösse wir bewundern.

Durch das Studium des Wagner'schen Dramas werden wir dann ganz von selber auch zum Studium der Philosophie und Ästhetik Wagners geführt.

Zunächst ist das Wagner'sche Drama in hohem Maasse philosophisch oder besser gesagt symbolisch. Und dies nicht aus einem willkürlichen Gesetze heraus, das die Laune Wagners diktiert; es ergiebt sich dies logischerweise aus der Natur des Musik-Dramas selbst, sowie wir es eben definiert haben. Eben weil es aus dem Geiste der Musik geboren sein soll und seine wesentlichsten Triebkräfte ewige elementare Gefühle sind, die der ganzen Menschheit gemein sind, muss es mit gleicher Notwendigkeit den Charakter philosophischer Allgemeinheit annehmen. Da der Dichter-Komponist vielmehr danach strebt, den Menschen als das Individuum, den typischen Fall als die Einzel-Erscheinung zur Darstellung zu bringen, so kommt er in seinen Dramen, wie der Philosoph in seinem abstrakten Denken, dahin, die grossen Probleme, welche die menschliche Seele zu allen Zeiten beschäftigt haben, das Problem der Liebe, des Todes und Lebenszweckes, aufzuwerfen und nach den Überzeugungen des Augenblicks zu lösen. Man hat ihm oft seine symbolistischen und philosophischen Tendenzen vorgeworfen, man hat ihm zum Vorwurf gemacht, dass er Spekulation und Poesie ungeschickt durch einander mischte und eine pathetische Handlung durch frostige Abstraktionen unterbräche, die den Lehren Feuerbachs oder Schopenhauers entlehnt sind, dass lange metaphysische Erörterungen, die den Zuschauer ermüden und langweilen, ja seine Aufmerksamkeit von dem Gegenstande ablenken, in seine Dramen eingestreut wären. Wer indessen so redet, der verurteilt sich, glaube ich, nicht

allein zum Missverstehen des wahren Wertes, der in Wagners Werken liegt; er wird auch niemals Geschmack dafür bekommen, was der deutschen und selbst der germanischen Poesie am eigentümlichsten ist: jene Verschmelzung des lebendigen Bildes mit der Idee, der sichtbaren, fassbaren Realität mit dem idealen Gesetze, das den Einzelfall erklärt, eine Verschmelzung, der man bei Goethe oder auch — freilich in andrer Weise — in Ibsens Dramen so oft begegnet. Goethe hat die Theorie dieser Anschauungsweise, die er Intuition nannte, aufgestellt. Die Intuition besteht nach seiner Erklärung wesentlich darin, dass man in jedem Einzelbilde die allgemeine Idee sieht, die darin liegt. Ein Beispiel wird diese abstrakte Definition am besten verdeutlichen. Goethe sieht eines Tages in der Nähe von Schaffhausen einen Epheuumrankten Obstbaum. Sogleich nimmt dieses Bild in seinen Augen einen allgemeinen Sinn an; er stellt sich vor, wie dieses Schmarotzer-Gewächs den Baum überwuchert und aussaugt, wie es seine Nahrung aus ihm zieht, ihn mit tausend unsichtbaren Wurzeln umklammert und ihn schliesslich erstickt, die Quellen seines Lebens versiegen macht. Und dieser Baum, der von der Pflanze, deren Halt er ist, so ausgesogen wird, erscheint ihm plötzlich als Symbol des Mannes, an den ein Weib sich festklammert. Ganz wie der Epheu ist es schmiegsam und zärtlich; ganz wie Er erstickt, erschöpft und richtet es Den zu Grunde, der diesen gefährlichen Gast bei sich Wurzel schlagen lässt. Auf diese Weise hat sich das Einzelbild in Goethes Geist in eine allgemeine Idee, ein Symbol verwandelt, das wir in wundervoller Einkleidung in der Elegie „Amyntas“ finden. „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“, heisst es im zweiten Faust; und diese geheimnisvolle Gabe, das Beispiel und zugleich die

Idee zu erfassen, mit demselben Blicke den wirklichen Gegenstand und das allgemeine Gesetz zu sehen, dessen Symbol er ist, macht nach seiner Ansicht das eigentliche Genie aus. — So scheint uns auch Wagner diese geheimnisvolle Gabe der Intuition besessen zu haben, und der Dichter kann und darf bei ihm nicht vom Denker getrennt werden. Als er die Sage von Tristan und Isolde las, sah er gewissermaassen in dieser lebendigen und wirklichen Sage das allgemeine Gesetz, dessen Ausdruck sie war: dass die Liebe sich bei Ausnahme-Naturen, sobald sie einen gewissen Grad von schwärmerischer Heftigkeit erreicht hat, jeder Beimischung von Selbstsucht entkleidet und den Menschen nach Tod und Vernichtung des Individuums im Schosse der ewigen Nacht verlangen lässt. Desgleichen erschien ihm die Parzival-Sage, wenn er sie betrachtete, als ein Symbol der Erlösung der Menschheit durch bewusstes Mitleid. Wie Goethe ging Wagner vom Einzelfall, vom farbigen, plastischen, lebendigen Bilde aus; aber durch dieses Bild hindurch erkannte er das allgemeine Gesetz, dessen besondrer Ausdruck ihm diese vergängliche Erscheinung dünkte. Und als er sein Drama schuf, bestrebte er sich unwillkürlich, indem er seinem Gegenstande das fühlbare, malerische Aussenleben gab, das ihm zukam, durch diese vor den Zuschauern entrollten Szenen hindurch auch die tiefen Ursachen und den verborgenen Sinn hindurchblicken zu lassen. Wagner ist also kein allegorischer Dichter, der von einer abstrakten Idee ausgeht und dann versucht, seinen Abstraktionen einen Körper zu geben und die Gebilde seines Verstandes mehr oder weniger lebendig zu personifizieren. Er geht den umgekehrten Weg. Er sieht und schildert die wirkliche Natur und die menschlichen Ereignisse, entdeckt aber hinter der Natur und dem

menschlichen Geschehen das Wirken der allgemeinen Gesetze, — jener selben Gesetze, die Philosophen wie Feuerbach oder Schopenhauer für die reine Vernunft in begrifflicher Sprache ausgedrückt haben. Wagner ist ein instinktiver, ursprünglicher, wenngleich völlig selbstbewusster Genius, ein erleuchteter Künstler, wenngleich in hohem Masse mit philosophischem Geiste begabt. Aus diesem Grunde wäre es auch völlig zwecklos, ein eigentliches philosophisches System bei ihm zu suchen. Selbst in seinen Prosa-Werken, wo er eine höchst abstrakte Sprache spricht, bleibt er stets und vor allem Künstler und geht mehr intuitiv, als auf dem Wege der Vernunft-Schlüsse vor. Er hat allen grossen Problemen des Daseins gegenüber geniale Einfälle, tiefe Einblicke, aber er giebt sich nicht damit ab, sie logisch anzuordnen und in Gestalt einer Lehre vorzuführen. Er versucht in der That nicht, den Verstand durch logische Argumente zu bezwingen; er will die Phantasie fesseln und zum Herzen sprechen. Er ist kein Philosoph, der ein System gelehrt entwickelt und geduldig aufbaut, sondern ein erleuchteter Denker, ein „Seher“ und in gewissem Sinne auch ein Apostel. Und wenn sein Denken auf so viele Zeitgenossen einen so tiefen Einfluss ausgeübt hat, so liegt dies wohl nicht daran, dass er neue Wahrheiten an's Licht gebracht, oder künftige Wahrheiten vorweggenommen hat, sondern vornehmlich, weil er aus den abstrakten Ideen, welche Philosophen in Umlauf gesetzt haben, die ihnen innewohnende Schönheit zu Tage gefördert hat, weil er in dem zur Rüste egangenen Jahrhundert neben Tolstoi der begnadeteste Dichter der „Religion des menschlichen Leidens“ gewesen ist.

Andererseits führt uns das Studium des Wagner-

schen Dramas zur Prüfung seiner Kunsttheorieen. Wagner ist in der That nichts weniger als einer jener naiven Genien, die nach Goethes Wort wie der Vogel singen, der in den Zweigen wohnet. Wenige Künstler haben so viel wie er über die Gesetze ihrer Kunst nachgedacht und in demselben Masse wie er, so genau wie er, von der Natur ihrer schöpferischen Kräfte Kenntnis genommen. Zu wiederholten Malen hat er eine kürzere oder längere Zeit hindurch jede schöpferische Thätigkeit unterbrochen, jede poetische oder musikalische Arbeit beiseite gelegt, und entschlossen zur Feder gegriffen, um sich gegen die Angriffe, deren Gegenstand er war, zu verteidigen, die Verleumdungen und falschen Vorstellungen, die über seine Person oder sein Werk verworren umliefen, zu berichtigen, oder seine Ansichten über das Musik-Drama im besonderen und die Kunst im allgemeinen ausführlich auseinanderzusetzen, das Publikum mit der Entstehung seiner Werke und Gedanken vertraut zu machen, es über seine wahren Absichten aufzuklären und ihm das Verständnis seiner dramatisch-musikalischen Kompositionen zu erleichtern. So liefern uns seine theoretischen Werke einen äusserst merkwürdigen und lehrreichen Kommentar zu seinen Dramen und bilden ein unvergleichlich lehrreiches Dokument für die Kunstgeschichte, da Wagner fast der einzige Musiker seiner Zeit war, der über die so ungemein dunkle und komplizierte Frage der Vereinigung von Musik und Drama lange nachgedacht hat. Seine Gegner, die diese Thatsache nicht leugnen können, haben sie gegen Wagner auszubeuten versucht und behaupten, dass die Gedankenarbeit seine künstlerische Inspiration erstickt habe. Sie haben ihn als abstrakten Denker hingestellt; er ist nach ihnen vielmehr ein gelehrter Musiker als ein wirklicher Künstler; er hat —

so meinen sie — erst ästhetische Theorieen aufgestellt und dann seine Werke geduldig nach dem vorgezeichneten Programm konstruiert. Wir finden dieses Motiv z. B. in dem berühmten Pamphlet angeschlagen, das Fétis 1852 gegen die Zukunfts-Musik losliess*); es hat dann die Runde durch die ganze musikalische Presse gemacht, um schliesslich ein beliebtes „Leitmotiv“ der wagnerfeindlichen Presse zu werden. Gleichwohl ist es eine wenig wahrscheinliche Paradoxie, sobald man es sich näher ansieht. Einmal wird das vergleichende Studium der Dramen und Theorieen Wagners zeigen, dass die Werke der Theorie in der That vorausgegangen sind; Wagner gab sich seinem Schöpfer-Instinkt vollkommen hin, wenn er komponierte; hiernach ward er sich seines Verfahrens bewusst und bestrebte sich, es theoretisch zu rechtfertigen, sodass seine musikalischen Theorieen im letzten Sinne die systematische Verallgemeinerung seiner Künstler-Erfahrungen darstellen. Und dann ist die Reflexion nicht nur kein Hindernis

*) Revue et gazette music. de Paris 1852, No. 23—26, 28, 30, 32. — „Wagners Bemühungen laufen darauf hinaus, die Kunst durch ein System, statt durch Inspiration zu reformieren. Und warum dies? Weil es ihm an Inspiration gebricht, weil er keine Ideen hat, weil er sich dieser seiner Schwäche bewusst ist und sie zu verstecken trachtet. — Weber giebt sich der Inspiration hin. Wagner denkt und rechnet.“ — Über die Theorie des Leitmotivs: „Ich vermute, man wird sich die Monotonie, die öde Pedanterie und Langeweile vorstellen können, welche die Folgen eines solchen zum Prinzip erhobenen Mittels sind. Im Ausnahmefall angewandt, lässt es sich billigen. Wird es aber auf die in Szene gesetzten Personen ungeschickt angewandt, so erstickt es notwendigerweise die freischaffende Inspiration, und macht die Arbeit des Künstlers zu einer ununterbrochenen Reihe von künstlichen Kombinationen. Ein auf diese Weise verfasstes Werk könnte wie eine Verstandesarbeit gemacht werden, wird aber niemals imstande sein, den Eindruck eines Kunstwerkes hervorzurufen.“

seiner freischaffenden Inspiration gewesen, sondern hat ihr im Gegenteil dazu verholfen, sich von dem Konventionellen freizumachen, das sein freies Schöpfertum behinderte. Wir werden sehen, dass Wagner im Anfang seiner Laufbahn wie jeder Anfänger den Einfluss der herrschenden Ideen seiner Zeit über Musik und Musik-Drama erfahren hat; nur allmählich schüttelt er das lästige Joch der Schultradition ab und lernt sich freier bewegen, worin er bald durch glückliche Zufälle begünstigt oder von seinem dunklen Künstlerdrange geleitet, bald aber auch von seiner siegreichen Vernunft auf den rechten Weg geführt wird. — Endlich, nach ungeheurer intellektueller Arbeit, wird er sich endgiltig darüber klar, wer er ist und was er will. Erst dann fühlt er sich von jedem scholastischen Vorurteil frei und für alle Zeit von Gesetzen entbunden, die nicht für ihn gemacht sind; dann fühlt er, dass er voll und unentwegt „er selbst“ sein kann, ohne befürchten zu müssen, dass er sich täuscht. Dann erst kostet er auch jene höchste Schaffensfreude, die der Künstler verspürt, wenn er sich seinem Schöpferdrange in voller Unabhängigkeit hingiebt, wenn das Werk frei, so wie er es erschaut, ohne Anstrengung, so wie es sein *sollte*, mit der ihm innewohnenden Notwendigkeit hervorspringt. Diese Wonne versichert Wagner in ihrer ganzen Fülle gekannt zu haben, als er „Tristan und Isolde“ schuf. „An dieses Werk,“ schreibt er, „erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fliessenden Anforderungen zu stellen: nicht weil ich es nach meinem Systeme geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen; sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte,

dass ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte." [1]) Dieses Gefühl freudigen Selbstvertrauens war, wie er wohl wusste, die Frucht jener fabelhaften Anstrengung seines Verstandes einige Jahre zuvor. Sie liess ihn das Ziel, das er bisher nur mehr oder weniger verworren geahnt hatte, deutlich erschauen. Sobald er aber seines Instinktes sicher war und er dessen Walten und Schaffen mit vollem Bewusstsein überwachen konnte, so ward es ihm auch möglich, sich den Eingebungen seines Schöpfer-Instinktes mit völliger Sicherheit hinzugeben. —

In diesem Buche über Wagner als Dichter und Denker wollen wir ganz einfach die chronologische Reihenfolge der Thatsachen verfolgen. Sie gebietet sich von selbst bei der Prüfung der Dramen. Sie gebietet sich, glaube ich, ebenso für das Studium der philosophischen Meinungen Wagners. Da seine Ideen nicht systematisch sind und in den verschiedenen Abschnitten seines Lebens ziemlich beträchtliche Veränderungen erfahren haben, so wäre es gewagt, sie in den Rahmen eines Systems künstlich hineinzuzwängen; weit mehr vorzuziehen ist im Gegenteil die Prüfung ihrer historischen Entwicklung. Nicht ganz so verhält es sich mit Wagners Ideen über die Kunst, welche wirklich etwas Ganzes, eine Lehre bilden. Zum Glück findet die systematische Darlegung der Theorie vom Musik-Drama in einer chronologischen Studie des Wagner'schen Schaffens ihren Platz ganz von selbst: fast alle grossen ästhetischen Werke sind zwischen 1849 und 51 entstanden, und von diesem Zeitpunkt ab haben sich die Hauptzüge der Wagner'schen Lehre über das Musik-Drama nicht mehr geändert. Wir werden den

---

[1]) W. VII, 119.

grossen Künstler also auf seiner Laufbahn Abschnitt für Abschnitt begleiten, von seiner abenteuerlichen und harten Jugend bis zum endgültigen Siege des Bayreuther Werkes. Wir werden dabei das rein biographische Detail so kurz wie möglich halten und nur darauf bedacht sein, die Entwicklung des „inneren Menschen“ mit seinen Gedanken und Gefühlen verständlich zu machen. Endlich will ich, wie ich hinzufügen muss, meiner Auseinandersetzung einen so objektiven, so streng unparteilichen Charakter geben, wie ich es vermag. Gerade weil die Werke über Richard Wagner meistens Werke für oder gegen Richard Wagner sind, will ich mich im Gegenteil bestreben, mehr zu beschreiben, als zu urteilen, lieber Tatsachen zu bringen, als subjektive Wertschätzungen anzustellen, mit einem Worte, ein historisches, kein polemisches Werk zn bieten. Da ich indes wohl weiss, dass es selbst beim besten Willen nicht immer möglich ist, von seinen besonderen Gefühlen ganz und gar abzustehen, so glaube ich, den Leser — falls er es nicht schon von selbst gemerkt hat — darauf aufmerksam machen zu müssen, dass ich Wagnern von Grund aus liebe und bewundre und auch im allgemeinen vielleicht zu sehr zur germanischen Kunstart mit ihren „musikalischen“ Tendenzen, ihrer Träumerei und ihrem Symbolismuss neige. Nachdem man über meine individuelle Empfindungsweise und den Geist, in welchem ich diesen Gegenstand behandelt habe, dermassen aufgeklärt ist, wird man — für den Fall, dass man sich seinerseits ein „objektives“ Urteil bilden will — wohl wissen, in welchem Sinne man meine Empfindungen und Schlussfolgerungen zu berichtigen hätte.

Erstes Buch.

Wagners Kindheit und Jugend.

I

Wagners Erziehung.

Richard Wagner ist seiner Herkunft nach ein Kind des Volkes. Seine Vorfahren im 17. und 18. Jahrhundert, deren Spuren die Biographen erst ganz kürzlich wiedergefunden haben, waren bescheidene sächsische Schulmeister, die aus dem Volke hervorgegangen waren und in direkter Berührung mit ihm lebten. Sie waren zugleich Erzieher und Seelsorger, Organisten und Musikmeister; sie hatten für die intellektuelle und moralische Erziehung ihrer Landsleute zu sorgen; sie brachten ihnen Lesen, Schreiben, Rechnen und Singen, die Anfangsgründe der Religion und Gottesfurcht bei. Vielleicht lassen sich in Wagners Charakter einige Züge auffinden, die ihm von diesen bescheidenen Ahnen übermacht wurden. Wer weiss, ob er nicht von ihnen jene urwüchsige, zähe Natur geerbt hat, die ihn unverschüchtert und ohne Schaden für seine produktiven Fähigkeiten all die mannigfachen Prüfungen bestehen liess, denen er in seiner Künstlerlaufbahn ausgesetzt war, die Armut, den Mangel, die Trübsal der Verbannung,

den Kummer über seine weithin hörbaren Niederlagen, die zehrende Furcht, zu unterliegen, ohne seine Höhe erreicht zu haben. Und vielleicht verdankt er diesen kleinbürgerlichen Vorfahren auch noch einen andern, seinem Genius eigentümlichen Zug: die instinktive Liebe zum Volke, zu den schlichten und kindlichen Seelen, mit denen er sich immer mehr im Einklang fühlte, als mit dem blasierten und verbildeten Bourgeois, das sichere Erraten der Neigungen und Geschmacks-Richtungen des Volkes, seiner inneren Überzeugungen, seiner religiösen und moralischen Bedürfnisse, und endlich das tiefe Verständniss für seine Mythen und alten Sagen, die er in unvergleichlicher Schönheit wieder zum Leben erweckt hat.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts bessern sich die Verhältnisse der Familie Wagner, ohne je glänzend zu werden, merklich auf. Sein Grossvater Gottlob Wagner war Thorschreiber in Leipzig und sein Vater Friedrich Wagner Polizei-Aktuarius. So verbrachte also Richard Wagner seine im ganzen wenig ereignisreichen Kinderjahre unter braven und tüchtigen Bürgersleuten. Er wurde am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren, einige Monate vor der denkwürdigen Völkerschlacht, welche die Kraft Napoleons für immer brach und Deutschland von der französischen Fremdherrschaft endgiltig befreite. Dieses grosse Ereigniss kostete seinem Vater mittelbar das Leben. Er starb in der Blüte der Jahre als Opfer einer mörderischen Epidemie, die nach der Schlacht infolge der Anhäufung der Leichen rings um die Stadt und bis auf die Strassen und Plätze entstand. Zwei Jahre später heiratete seine Witwe wieder, und zwar einen treuen Freund ihres ersten Mannes, Ludwig Geyer, der die ziemlich disparaten Talente eines Malers und Schauspielers verband. Geyer gehörte zur Dresdener

Theater-Truppe; in dieser Stadt verbrachte auch Wagner seine ersten Jahre und genoss dort den ersten Unterricht. Dann, als Geyer im Jahre 1827 gleichfalls gestorben war, ging die Familie, die so zum zweiten Male ihres Oberhauptes beraubt war, nach einigen Jahren (1827) wieder nach seiner Geburtsstadt Leipzig zurück; dort machte der junge Richard seine letzten Klassen durch und studierte an der Universität, freilich in sehr summarischer Weise. Sein äusseres Leben ist, wie man sieht, sehr arm an bedeutsamen Ereignissen; es verläuft ganz und gar in dem gleichen sächsischen Milieu zwischen Dresden und Leipzig. Ohne uns daher länger mit ihm aufzuhalten, wollen wir unmittelbar zur Geschichte seines inneren Lebens übergehen.

Dem Kritiker, der zu verstehen sucht, wie und unter welchen Einflüssen Wagners dramatisches und musikalisches Genie sich entwickelt hat, fällt zunächst eine Thatsache auf: er ist nichts weniger als ein Wunderkind; mehr noch, sein Genius kündigt sich während seiner Jugendjahre nicht einmal durch jenes plötzliche und gebieterische Sich-berufen-fühlen an, das ohne Widerstand über das Leben eines Künstlers entscheidet. In dieser Hinsicht bildet er den denkbar grössten Gegensatz zu einem anderen grossen Musiker, den die Kritik ihm jederzeit mit Vorliebe entgegengestellt hat: zu Mozart, der bereits mit drei Jahren, die von seiner älteren Schwester gespielten Fingerübungen auf dem Klavier nachzuspielen versuchte, später ganz allein Violine lernte, schon im Alter von sechs Jahren mit seinem Vater und seiner Schwester eine Konzertreise machte, auf der er die Dilettanten von München und Wien durch seine Klavier-Virtuosität in Erstaunen setzte, und mit sieben Jahren in Paris zwei Sonaten für Violine

und Klavier komponirte, die seinen gesammelten Werken einverleibt worden sind. Nichts dergleichen bei Wagner. Nachdem er seinen Vater mit sechs Monaten, seinen Stiefvater mit acht Jahren verloren hatte, stand ihm kein männlicher Willen zur Seite, der ihn bei seinem Eintritt in's Leben hätte leiten können. Seine Eltern schrieben ihm keinen Beruf vor, trieben ihn nicht systematisch in eine bestimmte Richtung hinein, sondern liessen ihn sich auf seine Weise frei entwickeln und in voller Unabhängigkeit eine Laufbahn wählen, die seinem Geschmack entsprach und seinen natürlichen Anlagen angepasst war. Und diese Wahl war nicht leicht, denn Richard Wagner war in seinen Jugendjahren den verschiedenartigsten Einflüssen unterworfen: Malerei und klassische Philologie, Litteratur, dramatische Kunst und Musik zogen ihn jede auf ihre Weise an. Mit sehr mannigfachen Fähigkeiten begabt, wartete er ziemlich lange, bis er einen endgiltigen Entschluss fasste und alle seine Kräfte auf ein bestimmtes praktisches Ziel konzentrierte. Man fürchtete sogar eine Zeitlang in seiner Umgebung, dass er zum einfachen Dilettanten würde. Einer seiner Onkels, Adolph Wagner, der ihn liebte, und zu dem ihn eine natürliche Sympathie hinzog, hatte diese Klippe nicht vermeiden können. Mit einer fast universellen Neugier begabt, hatte er als Musikliebhaber, Philologe, Philosoph, gelehrter Litterat, zeitweise auch Poet, von diesen so reichen natürlichen Gaben niemals ernsten Gebrauch gemacht, kein wirklich bedeutendes Werk hervorgebracht, in dem er zeigte, was er konnte. Er hing zu sehr an seiner Unabhängigkeit, als dass er seinen Horizont und den Umkreis seiner geistigen Regsamkeit je freiwillig beschränkt hätte; und so war er sein Leben lang ein talentvoller Liebhaber gewesen und von allen geschätzt

worden, die ihm nahe kamen, aber — ohne Einfluss auf seine Zeitgenossen geblieben. Dieses halb verfehlte Geschick konnte auch dem jungen Richard zu teil werden, wenn er sich nicht selbst ein bestimmtes Ziel zu setzen vermocht hätte. Aber glücklicherweise war er keine rein intellektuelle Natur; schon frühzeitig offenbart er sich als eigentümlich starke Persönlichkeit, als ein Willen von ganz anderem Schlage wie der Dilettant Adolph Wagner; und wenn es auch einiger Zeit bedurfte, ehe er sich im Leben wiederfand und seinen Weg entdeckte, so verfolgte er ihn doch, sobald er ihn einmal eingeschlagen hatte, mit unglaublicher Energie und ohne sich je durch irgend eines der mannigfachen Hindernisse aufhalten zu lassen, die sich vor ihm türmten.

Zu den ersten Einflüssen, denen Richard Wagner in seiner Kindheit unterworfen war, gehört natürlicherweise der seines Stiefvaters Ludwig Geyer, der Schauspieler von Beruf war und sehr ehrbar sein Brot am Theater verdiente, sowie ein zwar ziemlich bescheidenes, aber doch wirkliches Maler-Talent hatte, das er mit besonderer Liebe zu pflegen nie aufhörte. Er erfreute sich als Porträtist schliesslich sogar eines ganz hübschen Rufes, so dass er, während er seinen Beruf als Schauspieler ruhig fortsetzte, eine Menge hoher Persönlichkeiten, u. a. den König und die Königin von Bayern malte. Und da ihn seine Erfolge als Maler unendlich viel glücklicher machten, als die schauspielerischen, sah er seinen Stiefsohn im Geiste schon als Meister in jener Kunst, in der er es selbst nie weiter als bis zum Liebhaber gebracht hatte. Er suchte also den Geschmack für Malerei in ihm zu erwecken. Aber der junge Richard ward durch die notwendigerweise sehr trockenen technischen Anfangsstudien des Zeichnen-Unterrichtes sehr bald abgestossen. Er hätte gern sofort

grosse Gemälde entworfen, wie die, welche er in der Werkstatt seines Stiefvaters sah; anstatt dessen sollte er „immer nur Augen zeichnen“, und diese Beschäftigung langweilte ihn sehr bald. Wenn diese Zeichen- und Malstudien aber auch nicht sehr weit getrieben wurden, so ist doch nicht gesagt, dass sie der Entwicklung seines Genius nichts genutzt hätten. Man weiss ja doch, bis zu welchem Grade sich später die malerische Einbildungskraft bei ihm entwickelt hat. „Jede Handlung,“ sagt ein Kritiker, welcher der Parteinahme für ihn wenig verdächtig ist, „verkörpert sich ihm in einer Folge grossartigster Bilder, die, wenn sie so gestellt sind, wie Wagner sie mit dem inneren Auge gesehen hat, den Zuschauer überwältigen und hinreissen müssen. Der Empfang der Gäste im Wartburgsaal, das Auftreten und Wegziehen Lohengrins im schwangezogenen Kahn, das Spielen der drei Rheintöchter im Strome, der Zug der Götter über die Regenbogen-Brücke nach der Asenburg, das Einbrechen des Mondlichts in Hundings Hütte, der Ritt der neun Walküren über das Schlachtfeld, Brunhilde in der Waberlohe . . . das Liebesmahl in der Gralsburg, Titurels Leichenfeier und Amfortas' Heilung sind Anblicke, denen nichts nahe kommt, was die Kunst bisher geschaffen hat.“[1]) Wer weiss, ob dieses wunderbare Talent als „Fresko-Maler“, das auch seine entschiedensten Verkleinerer ihm nicht absprechen, nicht bis auf die Tage zurückzuführen ist, wo er als Kind die Gemälde Ludwig Geyers bewunderte und unter seiner Anleitung die ersten Zeichnen-Kenntnisse erwarb!

Andere Einflüsse schienen Wagner in die Laufbahn des dramatischen Künstlers hineinzudrängen. Sein Vater

---

[1]) M. Nordau, „Entartung“, Bd. I., S. 345; vergl. auch Freytag, „Erinnerungen“, S. 204 u. folg., sowie Nietzsche, „Werke“, Bd. VIII, S. 26.

Friedrich Wagner liebte das Theater leidenschaftlich und hatte ehedem in Leipzig auf einer Liebhaberbühne selbst gespielt, auch seine älteste Tochter Rosalie zum Theater bestimmt. Der Einfluss Geyers, der Schauspieler von Beruf war, musste seine Stiefkinder in dieser erblichen Vorliebe, die ihr Vater ihnen vermacht hatte, noch bestärken. Rosalie Wagner ward Schauspielerin, wie ihr Vater es gewollt hatte, und trat am Leipziger Theater mit 15 Jahren zum ersten Mal auf. Zwei ihrer Schwestern folgten ihrem Beispiel: die erste, Luise, spielte schon mit 10 Jahren Kinder-Rollen; die zweite, Clara, kam im gleichen Alter zum ersten Mal auf die Bretter. Wagners älterer Bruder Albert, der anfangs Medizin studiert hatte, unterbrach seine Studien, um gleichfalls die dramatische Laufbahn zu ergreifen. Er ward zuerst Sänger, dann Regisseur eines Berliner Theaters und hatte zwei Töchter, die ebenfalls Sängerinnen wurden; eine von ihnen, Johanna Wagner, erwarb sich später einen beträchtlichen Ruf in ganz Deutschland und stellte die rührende Gestalt der Elisabeth in den ersten Vorstellungen des „Tannhäuser" im Jahre 1845 mit seltener Vollkommenheit dar. Zu diesem unleugbaren Familien-Instinkt, der auch den jungen Richard zum Theater hätte treiben können, trat noch der Einfluss des Milieus, der in demselben Sinne wirkte. Sein Leben floss ihm in einer Künstlerwelt dahin: schon als kleiner Junge begleitete er Geyern häufig zu den Proben und lernte so von zartester Kindheit an die Welt der Coulissen kennen; zu Hause sah Geyer seine Kollegen vom Desdener Theater gern bei sich und liess bei Familienfesten oft Gelegenheitsstücke aufführen, die er selbst verfasste und mit den Freunden des Hauses spielte. Auch Geyers Tod änderte nichts an Wagners Milieu, da um ihn herum

sein Bruder und seine drei Schwestern gleichfalls die dramatische Laufbahn einschlugen. Gleichwohl widerstand er dem erblichen Einfluss wie dem des Milieus. Seine Eltern bestimmten ihn nicht zum Theater, und er scheint niemals auch nur einen Augenblick daran gedacht zu haben, die Bretter zu besteigen. Ganz im Gegentheil empfand er von Jugend an eine Art von Widerwillen gegen das „geschminkte Komödiantenwesen“; vielleicht hatte er ihn von seinem Onkel Adolph Wagner, der das Schauspielerleben in keinem guten Andenken hatte und es für enttäuschend und demoralisierend hielt. Wenn ihn aber auch der Beruf des Schauspielers nicht mehr angezogen zu haben scheint, als der des Malers, so bedarf es doch kaum des Hinweises, wie kostbar die frühzeitige Erfahrung in Theaterdingen, die er in täglicher Berührung mit den Schauspielern erwarb, in der Folgezeit sein musste: am Ende seiner Kinderzeit sah er sich mühelos und spielend in jene tausend kleinen Einzelheiten der dramatischen Technik eingeweiht, die ohne lange Theaterpraxis so schwer kennen zu lernen sind, und doch für jeden, der wirklich bühnenfähige Stücke schreiben will, so unerlässlich sind.

Wenn man die besondere Natur des Wagner'schen Genius recht verstehen will, so ist die Thatsache nicht gleichgiltig, dass die Liebe zur Musik seinem Geschmack an der Litteratur, insbesondere am Drama, erst nachfolgt. In der That ist er durch das Drama zur Musik geführt worden, und der Geschmack an dramatischer Kunst war bei ihm die Frucht der klassischen Bildung, die er in Leipzig und Dresden genoss. Am 2. Dezember 1822, kaum ein Jahr nach dem Tode seines Adoptiv-Vaters, wurde der junge Richard, der damals gerade neun Jahre alt war, zur Kreuzschule in Dresden ge-

schickt. Seine Mutter gehorchte, indem sie ihm eine gründliche klassische Bildung zu teil werden liess, einem Wunsche Geyers, der seinen Stiefsohn zärtlich liebte und ihn studieren lassen wollte. Das Kind zeichnete sich auch durch aussergewöhnlichen Eifer im Arbeiten aus; ganz jung noch, war er bereits für die klassische Antike erglüht und fasste mit 9 Jahren den Entschluss, Dichter zu werden. Seine ersten Versuche waren antike Dramen, die er nach dem Vorbilde der Tragödien des sächsischen Poeten Apel, eines modernen Nachahmers der Griechen, verfasste, der in Dresden sehr geschätzt und mit Adolph Wagner persönlich befreundet war. Neben dem Entwerfen von Dramen versuchte er sich auch im Lyrischen; eine Dichtung, die er auf den Tod eines seiner Schulkameraden verfasste, wurde vom Direktor der Kreuzschule sogar der Ehre des Gedruckt-werdens für würdig erkannt. Mit 13 Jahren hatte er die zwölf ersten Bücher der Odyssee übersetzt; er galt für einen guten Kopf *in litteris* und seine Lehrer sahen in ihm schon einen zukünftigen Philologen. Zur selben Zeit verliebte er sich in Shakespeare und lernte Englisch, bloss um seinen Lieblingsschriftsteller in der Ursprache lesen zu können. Die Frucht dieser Studien war ein sehr grossartiges und sehr schwarzes Drama, das ihn zwei Jahre lang beschäftigte und etwa aus Hamlet und Lear zusammengesetzt war. Zweiundvierzig Personen starben im Verlaufe des Stückes, und ihr Schiksal vollzog sich, wie Wagner in seiner Autobiographie schreibt, so rasch, dass er die meisten von ihnen als Geister hatte wiederkommen lassen müssen, weil ihm sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären. Aber das Fortziehen der Familie Wagner von Dresden und ihre Übersiedelung nach Leipzig im Jahre 1827 wurde für

seine so glänzend begonnenen klassischen Studien verhängnisvoll. In Leipzig kam er nach der Nicolaischule, wo man ihn eine Klasse tiefer setzte. Diese Demütigung, über die er den grössten Unwillen empfand, machte seinem Studien-Eifer ein jähes Ende: er wurde nachlässig, faul und legte jede philologische Arbeit entschlossen beiseite, um sich nur noch mit seinem grossen shakespearischen Drama zu beschäftigen, dem er seine ganze Zeit und alle seine Kräfte widmete. Doch machte er wohl oder übel seine Klassen durch, zuerst an der Nicolaischule, dann an der Thomasschule; worauf er sich an der Universität immatrikulieren liess. Nicht, um sich auf einen bestimmten Beruf vorzubereiten, — er war schon entschlossen, Komponist zu werden, — sondern einfach, um einige Vorlesungen über Philosophie oder Ästhetik zu hören, die er auch für einen künftigen Künstler für nützlich hielt. Der Geschmack am eigentlichen Studium war jedoch dahin; statt den Vorlesungen beizuwohnen, gab er sich den Ausschweifungen des Studentenlebens mit jener Heftigkeit hin, die ihn in allem auszeichnete. Wenn er aber auch die Prophezeiungen seiner Lehrer von der Kreuzschule, die ihn schon als künftigen Philologen sahen, ein für alle Mal Lügen gestraft hatte, so behielt er doch von seinen klassischen Studien her eine leidenschaftliche Bewunderung für die griechische Antike übrig, eine Bewunderung, die immer lebendig blieb und ihm später den Gedanken eingab, die Achillessage zum Musikdrama zu machen; vor allem aber flösste sie ihm einige seiner wichtigsten Ideen über die Reform der modernen Oper ein. Und wenn er auf die reine Litteratur verzichtete, wenn er kein glänzender Humanist wie sein Onkel Adolph wurde, so sammelte er doch in seinen Studienjahren einen Schatz von Kentnissen und Ideen, die

keiner der grossen deutschen Musiker vor ihm, weder Bach, noch Mozart, noch Beethoven besessen hatte. Sein Geist blieb seitdem allen grossen litterarischen, philosophischen oder moralischen Problemen zugänglich, die seine Zeitgenossen aufwarfen, und sein ganzes Leben hindurch blieb er seinem Entschluss treu, den er als Kind von 12 Jahren gefasst hatte: er wurde ein dramatischer Dichter — freilich ein Dramatiker von ganz besonderer Art, der sich zugleich in der Sprache der Poesie und Musik ausdrückte — aber vor allem und stets ein dramatischer Dichter.

Der Geschmack an der Musik entwickelte sich bei ihm verhältnismässig spät; während fast alle grossen Musiker, wie wir schon sagten, früh Virtuosen waren und von Kindheit an die Technik eines Instrumentes — Klavier, Orgel oder Violine — gründlich erlernten, zeigte er nie eine besondere Veranlagung für irgend ein Instrument. Kurz vor dem Tode des Stiefvaters hatte er „Üb' immer Treu' und Redlichkeit" und den damals ganz neuen „Jungfernkranz" auf dem Klavier spielen gelernt; einen Tag vor seinem Tode musste er ihm jene beiden Melodieen im Nebenzimmer vorspielen; er hörte da den Kranken mit schwacher Stimme zu seiner Frau sagen: „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?" Der kleine Richard war damals 8 Jahre alt, und Jahre vergingen noch, ehe dieses von dem armen Geyer geahnte Talent sich zu offenbaren begann. Er war zunächst bei den Klavierstunden seiner Schwester zugegen, doch ohne selbst daran teilzunehmen, da er damals durch seine klassischen Studien in Anspruch genommen war. Dann entschied sich die Mutter, ihm durch einen Lehrer, der mit ihm den Cornelius Nepos las, auch Klavierstunden geben zu lassen; aber kaum war der junge Richard über die ersten

Fingerübungen hinaus, so studierte er sich heimlich, zuerst ohne Noten, die Ouverture zum „Freischütz“ ein. Als ihn sein Lehrer eines Tages dabei überraschte, wie er diese Ouverture mit dem grässlichsten Fingersatz aus dem Gedächtnis spielte, erklärte er, „aus ihm würde nichts.“ „Und,“ schliesst Wagner, „er hatte recht; ich habe in meinem Leben nicht Klavierspielen gelernt.“ Für den Augenblick war er der Klavier-Technik überdrüssig geworden, wie einige Jahre vorher der Maltechnik; und da er nicht imstande war, eine Passage rein zu spielen, bekam er seit diesem zarten Alter „einen grossen Abscheu vor allen Läufen“. Als er sich entschloss, Musiker zu werden, besass Wagner nicht das geringste Talent auf irgend einem Instrumente.

Zwei grosse deutsche Komponisten, von denen er sich mächtig angezogen fühlte, seitdem er sie kannte, offenbarten ihm seinen musikalischen Beruf. Es waren dies Weber und Beethoven. Er lernte zuerst Weber kennen, der seit 1817 als Kapellmeister an der Dresdener Oper fungierte. Es war die Zeit, wo Weber als überzeugter Vorkämpfer der nationalen Kunst sich bemühte, eine deutsche Oper gegenüber der italienischen zu schaffen, die sich damals fast ausschliesslich der Gunst des Hofes und des grossen Publikums erfreute. Von einer mächtigen Clique, an deren Spitze der Kapellmeister der italienischen Oper, Morlachi, stand, lebhaft bekämpft, musste er im Namen der deutschen Kunst einen ununterbrochenen Krieg führen. In diesem Streite hatte er die volle Sympathie Ludwig Geyers für sich, der seine Begeisterung für die Musik und die Persönlichkeit des grossen Komponisten auf seinen Stiefsohn übertrug. Der junge Richard ergriff seine Partei mit solcher Leidenschaftlichkeit, dass ihm in seiner Abneigung für alles,

was italienische Kunst war, einen Augenblick selbst Mozarts „Don Juan“ zuwider ward, weil der italienische Text dieser Oper ihm „so läppisch“ vorkam. Er trieb mit Weber einen wahren Kultus und empfand eine gleichsam heilige Scheu, wenn er den mageren und schwachen Schatten des grossen Musikers durch die Strasse huschen sah. Diese Begeisterung erreichte ihren Höhepunkt bei den Vorstellungen des „Freischütz“ in Dresden im Jahre 1822. Weber konnte sein Meisterwerk auf die Bühne, an der er dirigierte, erst dann bringen, als es in Berlin und Wien aufgeführt worden war: so mächtig war der Widerstand, den ihm die Anhänger der italienischen Kunst entgegen setzten. Der Erfolg war darum nicht minder durchschlagend, und das Publikum strömte in Menge herbei. Richard Wagner gehörte zu den Begeistertesten. An den Abenden, wo der „Freischütz“ gegeben ward, wusste er es jedesmal — im Notfalle durch eine Thränen-Scene — durchzusetzen, dass er die Erlaubnis zum Theatergehen erhielt; dort geriet seine kindliche Einbildungskraft in Verzückung, während er den Meister anstarrte, der von seinem Dirigentenpult herab sein Werk dirigierte. Seitdem fühlte er den immer glühenderen Wunsch in sich entstehen, eines Tages auch Musiker und Opernkomponist wie Weber zu werden, den er so bewunderte. Zu Hause paukte er, statt seine Tonleitern und Übungen zu spielen, die Ouvertüre zum „Freischütz“; zugleich erbettelte er sich zwei Groschen von seiner Mutter, um sich Notenpapier zu kaufen und Webers Lützow'sche Jäger zu seinem Privatgebrauche abzuschreiben. Er ahnte bereits, dass Webers Musik und insonderheit der „Freischütz“ zu den kostbaren Stücken des deutsch-nationalen Kunstschatzes gehörte; und diese Empfindung stellte sich zwanzig Jahre später mit

ausserordentlicher Energie wieder ein, als er den „Freischütz“ in der Pariser Oper wieder hörte, — in jenem Paris, das ihn so übel aufgenommen hatte, wo er sich mitten unter Fremden, verbannt, arm und ohne Hilfsmittel, so fern vom Vaterlande fühlte. „O, mein herrliches deutsches Vaterland, wie muss ich dich lieben, wie muss ich für dich schwärmen, und wäre es nur, weil auf deinem Boden der „Freischütz“ entstand. Wie muss ich das deutsche Volk lieben, das den „Freischütz“ liebt, das noch heute an die Wunder der naivsten Sage glaubt, das noch heute im Mannesalter die süssen, geheimnisvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach, du liebenswürdige, deutsche Träumerei! Du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfturmglocke, wenn sie sieben Uhr schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann.“[1]) Diese Gefühle, die Wagner im Jahre 1841 mit solcher Kraft der Empfindung ausdrückte, mussten wohl dieselben sein, welche, freilich noch verworrener, sein Kinderherz erfüllten, als er den ersten Vorstellungen des „Freischütz“ in Dresden beiwohnte. Etwas später, im Jahre 1824, sah er zu seiner hellen Freude seine Schwester Rosalie die Rolle der Preziosa spielen, wobei der Meister selbst dirigierte; dann (1827) gab eine seiner andern Schwestern, Luise, in Leipzig mit grossem Erfolge die Preziosa und Silvana. Und als Wagner vier Jahre nach jenen siegreichen Vorstellungen des „Freischütz“ in Dresden vernahm, dass der Meister, von Krankheit, Ermüdung und Kummer zerrüttet, in London gestorben wäre, erfüllte dieses melancholische Ende des Mannes, der ihm die

---

[1]) Ges. Schr. I, 220.

Welt der Musik zuerst offenbart hatte, seine Kinderseele mit Schreck und Verzweiflung.

Nach Weber war es Beethoven, der über Wagners Beruf entschied. Als die Familie Wagner sich im Jahre 1827 in Leipzig wieder niederliess, konnte der junge Richard, der damals 14 Jahre alt war, in den Gewandhaus-Concerten die Symphonieen des grossen Meisters hören, der im Frühjahr dieses Jahres sein schmerzliches Dasein in Wien beschloss. Der Eindruck war „allgewaltig". In einer Novelle, die Wagner später in Paris verfasste, lässt er einen jungen Musiker auftreten, der die fromme Pilgerfahrt nach Wien antritt, um dort Beethoven zu sehen. Er lässt seinen Helden dort sagen: „Ich weiss nicht recht, wozu man mich eigentlich bestimmt hatte, nur entsinne ich mich, dass ich eines Abends zum ersten Male eine Beethovensche Symphonie aufführen hörte, dass ich darauf Fieber bekam, krank wurde, und als ich wieder genesen, Musiker geworden war."[1]) Man kann annehmen, dass Wagner in dieser humoristischen Erzählung — mit der dem Poeten erlaubten Steigerung — die Gefühle ausgedrückt hat, die ihm die plötzliche Offenbarung der Beethovenschen Symphonieen erweckte. Nicht weniger stark war der Eindruck, den er, ebenfalls im Gewandhaus, beim Anhören der Musik zu „Egmont" empfand. An jenem Tage ward er sich zum ersten Mal seines Künstler-Berufes bewusst. Er war entschlossen, sein shakespearisches Trauerspiel nicht anders vom Stapel laufen zu lassen, als mit einer Musik, welche der eben vernommenen ebenbürtig war. Trotz seiner völligen Unkenntnis der Harmonie schien ihm im ersten Feuer seiner Begeisterung eine Woche

---

[1]) Ges. Schr. I, 91.

hinreichend, um diese Musik, die er zum Verständnis seines Werkes für unerlässlich hielt, zu komponieren. Nachdem er sich Hals über Kopf über Logiers Methode des Generalbasses hergemacht hatte, überzeugte er sich indessen bald, dass es nicht so schnell ginge. Aber er verlor den Mut nicht. Wie er vormals nach Bekanntschaft mit dem griechischen Drama und Shakespeare Dichter werden wollte, so beschloss er nach dem Anhören der Werke Beethovens, Musiker zu werden und machte sich daran, ohne seiner Familie etwas zu verraten, eine Sonate, ein Quartett und eine Arie zu komponieren.

Als er sich entschloss, diesen neuen Beruf seinen Eltern mitzuteilen, bekämpften sie ihn anfangs nicht mit Unrecht sehr lebhaft, denn sie fürchteten, und dies nicht ohne scheinbar triftigen Grund, dass seine plötzliche Begeisterung für die Musik nichts als eine flüchtige Leidenschaft wäre. Seine Mutter entschloss sich jedoch, ihn durch einen tüchtigen Musiker, Gottlieb Müller, unterrichten zu lassen. Aber der Ärmste hatte es mit einem höchst seltsamen Schüler zu thun. Wagner hatte sich in diesem Augenblick in die Lektüre Hoffmanns bis über die Ohren vertieft; sein musikalischer, bis an Tollheit grenzender Mystizismus hatte ihn aufs tiefste aufgeregt. Er hatte seine seltsamen und fast delirierenden „Phantasiestücke“ gelesen, in denen Hoffmann erzählt, wie die Zahlenverhältnisse der Musik und gar die geheimnisvollen Regeln des Kontrapunktes ihn mit heiligen Schauern erfüllt hätten. Hoffmann beschwört dort den Grundton und die Quinte, jene „zwei Kolosse,“ und die Terz, „den sanften weichen Jüngling,“ als wirkliche Personen und lässt seinen phantastischen Kreisler drohen, er wollte „sich mit einer grossen Quinte erdolchen.“ Wagner seinerseits hatte Visionen, in denen ihm Grundton, Terz

und Quinte leibhaftig erschienen und ihm ihre wichtige Bedeutung offenbarten. Sein Lehrer hatte die grösste Mühe, ihm begreiflich zu machen, dass das, was er für geheimnisvolle Gewalten und Gestalten hielt, nichts andres als Akkorde und Interwalle wären, und der Ärmste blieb bei seiner Überzeugung, dass es mit seinem Schüler nicht ganz richtig wäre und dass aus ihm nichts Gescheites würde. Dieser bekam einen Hass auf seinen Lehrer, wie auf die ganze Theorie, die er ihn lehrte: er sah sie als ein pedantisches und widerwärtiges Wissen an, dessen Regeln dem Komponisten wie Schilder mit der Aufschrift „Verbotener Weg“ vor Augen standen, — ohne dass eine einzige den Weg anzeigte, der zum Ziele führt. Darum war er entschlossen, auf seine Weise zu komponieren, ohne sich mehr um die konventionellen Regeln zu kümmern, die sein Lehrer ihm einzutrichtern suchte. Die Frucht seiner Arbeiten war eine tolle Ouverture, die der Leipziger Theater-Dirigent Dorn im Jahre 1830 aus Freundschaft für den 17jährigen Komponisten und trotz des Widerspruchs seiner Musiker aufführte. „Diese Ouverture,“ schrieb Wagner in seiner Selbstbiographie, „war der Kulminationspunkt meiner Unsinnigkeiten; ich hatte sie eigentlich, zum näheren Verständnis desjenigen, der die Partitur etwa studieren sollte, mit drei verschiedenen Tinten schreiben wollen, die Streichinstrumente rot, die Holzblasinstrumente grün und die Blechinstrumente schwarz. Beethoven's Neunte Symphonie sollte eine Pleyel'sche Sonate gegen diese wunderbar kombinierte Ouverture sein.“[1]) Das Publikum freilich schaute ganz trübselig

---

[1]) Ges. Schr. I, 7. Dorn erzählt, dass die Partitur tatsächlich mit zwei verschiedenen Tinten geschrieben war.

und verblüfft darein. Besonders schadete der Wirkung ein durch die ganze Ouverture alle vier Takte regelmässig wiederkehrender Paukenschlag in Fortissimo. Aus anfänglicher Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlägers ging daher das Auditorium in unverhohlenen Unwillen und schliesslich in eine den Komponisten tief betrübende Heiterkeit über. Das Werk war trotz dieser enormen Mängel nicht jedes Interesses bar, und es ist zu bedauern, dass es heute verloren ist. Hatte doch ein so erfahrener Künstler wie Dorn aus diesem extravaganten Machwerke des noch unreifen Anfängers ein hoffnungsvolles Talent herausgefühlt. „Die Ouverture,“ erzählt er mehr als 30 Jahre später, „barg in sich bereits die Keime all der grossen Effekte, welche später die ganze musikalische Welt in Aufregung versetzen sollten.“[1])

Diese Periode der Masslosigkeiten sollte indess nicht lange dauern. Als Wagner „Student der Musik“ an der Universität Leipzig geworden war, sich die Hörner dort abgelaufen hatte und den engen Zirkeltanz der Studenten-Ausschweifungen satt hatte, kam er, diesmal zu seinem Glücke, auf das ernste Musik-Studium zurück und fand in Theodor Weinling, dem Kantor an der Thomasschule, einen ernsten und bescheidenen Lehrer, der das hitzige Temperament seines Schülers heilsam zu zügeln verstand. Unter seiner Anleitung lernte Wagner in weniger als 6 Monaten gründlich Harmonie und Contrapunkt. „Was Sie sich durch dies trockene Studium angeeignet haben,“ sagte ihm sein Lehrer beim Abschied, „heisst Selbständigkeit. Wahrscheinlich werden Sie nie in den Fall kommen, eine Fuge zu schreiben, allein, dass Sie

---

[1]) Glasenapp, „R. Wagner“, I, 126.

sie schreiben können, wird Ihnen technische Selbständigkeit geben und alles Übrige Ihnen leicht machen."[1]) Weinlings Unterweisung trug ihm Früchte. Seinem Unterricht ist es zu danken, dass Wagner von jetzt ab den Kultus Mozarts dem immer glühenderen Kultus Beethovens zur Seite stellte. Zugleich wurde er vernünftiger: er mässigte jenes zügellose Ungestüm, dem er in seinen ersten Arbeiten freien Lauf liess. Unter diesen neuen Verhältnissen schuf er schätzbare und korrekte Werke, in denen er mehr durch den Mangel an Originalität als durch excentrische Effekthascherei sündigte: eine Sonate, eine Polonaise, eine Fantasie für Piano, Ouverturen und zwei Symphonieen, deren eine in Prag vom Orchester des Konservatoriums und in Leipzig in den Gewandhaus-Konzerten aufgeführt ward.

Ebenso haben seine Anfänge in der Kunst des Musikdramas nichts Umstürzlerisches an sich. Auf einer Reise von Wien nach Prag im Jahre 1832 schrieb er einen Operntext tragischen Inhalts „Die Hochzeit", an dessen Komposition er sich sogleich machte, als er nach Leipzig zurückgekehrt war. Aber seine Schwester Rosalie, der er sein Scenarium vorlegte, missbilligte den Plan, und Wagner liess ihn sofort fallen. Im folgenden Jahre komponierte er sein erstes Musikdrama „Die Feen" während eines Aufenthaltes in Würzburg, wo er seinen älteren Bruder Albert besuchte, der zu dieser Zeit Sänger am dortigen Stadttheater war. „Die Feen" sind nichts als eine traditionelle, romantische Oper mit ihrem obligaten Beiwerk, als Feen, Geister, Verzauberungen, Verwandlungen u. s. w. Der Stoff ist dem Gozzi entlehnt, auf dessen „dramatische Fabeln" Hoffmann als

---

[1]) Ges. Schr. I, 8 und VII, 96.

auf eine „sehr reiche Fundgrube bedeutender Opern-Stoffe" aufmerksam gemacht hatte. Wagner versucht uns darin für die Liebschaft der Fee Ada und des Sterblichen Arindal zu interessieren; er lässt Ada zur Statue werden, weil Arindal einen Augenblick so schwach gewesen ist, an seiner Geliebten zu zweifeln — dasselbe Motiv, das Wagner zwölf Jahre später im „Lohengrin" so meisterlich behandeln sollte —; dann dringt Arindal allen Hindernissen zum Trotze in die Unterwelt, wohin seine Geliebte verwiesen ist, und giebt ihr durch die Glut seiner Lieder das Leben wieder. Der Verfasser dieses Kindermärchens von geringer Originalität konnte nicht hoffen, das Publikum allein durch das dramatische Interesse seines Gegenstandes zu fesseln. Augenscheinlich rechnete er vor allem auf seine Musik, um seinem Werke Leben und Farbe zu geben. Aber auch diese Musik ist, trotz einzelner unbestreitbar schöner Stellen (namentlich des Finale des zweiten Aktes) im ganzen noch weniger original. Man fühlt darin, nach Wagners eigenem Zugeständnis, die Nachahmung Beethovens und Webers deutlich durch. Überdies wurden „die Feen" nicht aufgeführt; Wagner liess einzelne Bruchstücke daraus in verschiedenen Konzerten in Würzburg und Magdeburg nicht ohne Erfolg spielen; er hoffte sogar, das Theater in Leipzig würde seinen Erstling auf die Bühne bringen; aber der Intendant gab ihm gute Worte und schob die Aufführung auf die lange Bank. Es war dies die erste grosse künstlerische Enttäuschung Wagners, der indessen bald andere nachfolgen sollten.

II.

Erste Lebensschicksale.

Das Jahr 1834 bildet in Wagners äusserem Leben einen Wendepunkt. Er war eben 21 Jahre alt geworden; seine Universitäts- und Musikstudien waren beendet; er musste nun daran denken, sich eine Stellung zu verschaffen, in der er sich sein Brot allein verdienen konnte und seiner Familie nicht länger auf der Tasche zu liegen brauchte. Da er Musiker werden wollte und andrerseits kein besonderes Talent auf irgend einem Instrumente besass, so blieb ihm schliesslich nur ein einziger Beruf übrig, auf den er sich sowohl durch seine Studien als durch seine Fähigkeiten vorbereitet fühlte: der des Kapellmeisters. Und Wagner schickte sich ohne allzugrossen Widerwillen, vornehmlich im Anfange, in seinen Beruf. Es war ihm nicht unlieb, in täglicher Berührung mit der Theaterwelt zu leben; auch hoffte er bestimmt, dass er in dieser Stellung leichter günstige Gelegenheiten finden würde, die Opern, die er plante, aufführen zu lassen. Er fing diese Laufbahn als Kapellmeister des Magdeburger Theaters (1834—36) ziemlich glücklich an. Dann aber kamen harte Jahre der Prüfung, in denen er alle Miseren des Künstlerlebens auskosten sollte. Er musste von Magdeburg fortgehen, weil das Theater Bankerott gemacht hatte, und wandte sich für's erste wieder nach

Leipzig. Von dort begab er sich nach Berlin, wo er Schritte that, um eine Anstellung zu erhalten. Er ging sogar bis nach Königsberg hinauf, wo man ihm Hoffnung auf die Stellung des Theater-Dirigenten gemacht hatte. Dort verheiratete er sich auch am 24. November 1863 mit einer jungen Schauspielerin, Wilhelmine Planer, mit der er sich in Magdeburg verlobt hatte; er war somit im Alter von 23 Jahren Familien-Oberhaupt ohne Vermögen und Lebensunterhalt. Kaum hatte er die erhoffte Stelle erhalten, als das Königsberger Theater gleichfalls Bankerott machte. Und Wagner sah sich, vom Unglück verfolgt, dazu gezwungen, mit seiner Frau bis nach Riga zu gehen, wo er vom August 1837 ab ungefähr zwei Jahre als Kapellmeister wirkte.

Neben diesem radikalen Umschwung in seinen äusseren Verhältnissen trat auch eine nicht minder vollständige Umwälzung in seinen Ideen ein. Die Jahre unmittelbar nach 1830 bilden einen bedeutsamen Zeitpunkt in der Geschichte des deutschen Denkens. Man weiss zur Genüge, welchen ungeheuren Widerhall die Julirevolution und der Triumph der liberalen Ideen in Frankreich in ganz Deutschland hervorriefen. Ein grosser Teil der deutschen Jugend stand unter dem Einfluss der radikalen und revolutionären Ideen, die von der anderen Seite des Rheins gekommen waren, und empörte sich infolgedessen gleichfalls gegen die Herrschaft, welche die historischen und traditionellen Mächte sich über die jetzige Generation anmassten. Man lehnte sich gegen das reaktionäre Regiment auf, dass dank der Metternich'schen Politik auf ganz Europa lastete, gegen die Zensur, welche die Bücher verstümmelte und die Presse kastrierte, gegen die Prüderie der deutschen Moral, welche die freie Entfaltung des Individuums verhinderte. Es ist die Zeit,

in der Heine sich zum Saint-Simonismus bekehrte, der litterarischen und politischen Romantik den Krieg machte und die Heraufkunft des Sozialismus verkündete, wo Börne von Paris aus seine feurigen Pamphlete gegen den kleinmütigen und knechtischen deutschen Geist schleuderte, wo Gutzkow in seinem Roman „Wally“, Laube in seinem „Jungen Europa“, „die Emanzipation des Weibes“ und die „Rehabilitation des Fleisches“ predigte. Auch Wagner wurde, wie eine sehr grosse Anzahl seiner Zeitgenossen, von diesen revolutionären Ideen angesteckt, zu denen ihn überdies ein tiefer Instinkt hinzog. Ein charakteristischer Zug seines Wesens war in der That zu allen Zeiten seines Daseins seine wunderbare Lebenskraft, jenes intensive Bedürfnis, in der Gegenwart zu leben, auf seine Zeitgenossen zu wirken und mit ihnen so direkt wie möglich, nicht durch Vermittlung gedruckter Bücher oder gestochener Partituren, sondern unmittelbar durch Konzert und Theatervorstellung zu verkehren. Eine so mächtige, vollsaftige Natur wie die seine, musste mit den Tendenzen des „Jungen Deutschland“ von 1830 notwendig sympathisieren und mit ihm die Rechte der Jugend und Gegenwart gegen die reaktionären Mächte der Tradition und Vergangenheit verteidigen. Wir sehen ihn von 1833 an in der That in dauernde Beziehungen zu einem der Chorführer des Jungen Deutschland, Laube, dem Leiter der „Zeitung für die elegante Welt“, einer der bedeutendsten litterarischen Zeitschriften Leipzigs, treten; er hatte in einem enthusiastischen Artikel Wagners Symphonie gefeiert, die im Gewandhause gespielt wurde, und Wagner hatte aus Erkenntlichkeit für diese Sympathie-Bezeugung eine enge Freundschaft mit ihm angeknüpft.

Kurze Zeit darauf veröffentlichte er in der „Eleganten Welt“, am 10. Juni 1834, einen grossen Ar-

tikel,[1]) in dem er mit grösster Freimütigkeit die Entwicklung analysierte, die seine Meinungen durchgemacht hatten, und mit vieler Kraft die neuen Ideen verkündete, die bei Berührung mit dem Jungen Deutschland in ihm aufgekeimt waren. Er übertrug die von Laube in der Politik und Moral vertretenen Ideen auf's Musikalische, insbesondere auf die dramatische Musik, erklärte der überlebten Scheu vor der Tradition den Krieg und lehnte sich gegen die Trockenheit und Pedanterei der Berufs-Musiker auf. Die Deutschen, sagte er im kurzen, haben keine nationale Oper, weil sie „zu geistig und viel zu gelehrt sind, um warme, menschliche Gestalten zu schaffen.“ Sie haben ihre Freude an den scholastischen Haarspaltereien des Kontrapunktes; sie kultivieren im hellen lichten 19. Jahrhundert Kunstformen, die längst tot sind, an die kein Mensch mehr glaubt, wie z. B. die Fuge und das Oratorium; sie bringen in die Oper statt des Lebens und der Leidenschaft die unfruchtbaren Künsteleien und den abstrakten Mystizismus der Instrumental-Musik herein. Der moderne Komponist muss sich von dem Chaos losmachen, in dem er erstickt, „ein gutes Teil affektierten Kontrapunkt vom Halse werfen, keine Visionen von feindlichen Quinten und übermässigen Nonen haben und endlich Mensch werden.“ . . . In dieser Hinsicht sind die Italiener den Deutschen voraus. Mit einem fast grotesken Libretto und einer im ganzen genommen ärmlichen Musik hat Bellini durch seine einfache und edle Melodie wahrhaft dramatische und lebendige Werke zu schaffen gewusst, deren Wirkung ungeheuer ist, wenn sie durch eine geniale Künstlerin wie die Schröder-Devrient interpretiert werden. Damit soll freilich nicht gesagt sein, man solle deshalb bei

---

[1]) Dieser Artikel ist abgedruckt worden im „R. Wagner-Jahrbuch,“ Stuttgart 1886. S. 376—79.

den Italienern in die Schule gehen; sie haben mit ihrer melodischen Fertigkeit eben solchen Missbrauch getrieben, wie die Deutschen mit ihrer musikalischen Wissenschaftlichkeit! „Man muss die Zeit packen und ihr neue Formen gediegen auszubilden suchen; und der wird Meister sein, der weder italienisch, französisch — noch aber auch deutsch schreibt!"

In seinem revolutionären Eifer und seiner glühenden Begeisterung für das heisse, farbige Leben, die bebende und sinnliche Leidenschaft ging Wagner fast so weit, seine alten Götter, die grossen Meister der deutschen Musik, zu verleugnen. Beethoven hörte auf, das erstrebte Vorbild zu sein; die IX. Symphonie erschien ihm als der Schlussstein einer gegenwärtig abgeschlossenen Kunst-Periode, als das unnachahmliche Meisterwerk einer toten Kunstart, die nicht wieder aufblühen kann.

In dieser Stimmung verfasste er im Sommer 1834 das Libretto zu einer neuen Oper, „Das Liebesverbot". Der Gegenstand war Shakespeares „Mass für Mass" entlehnt, aber Wagner hatte seinem Original eine sehr freie Fassung gegeben, indem er eine Lieblings-Theorie des Jungen Deutschland, die freie Liebe, in sein Stück einführte. Er schildert uns den Streit zwischen dem Statthalter von Palermo, einem griesgrämigen, puritanischen Deutschen, und seinen sizilianischen Unterthanen, denen er die fröhliche Ausgelassenheit des Karnevals, die leichten Vergnügungen und die nicht gesetzlich geaichte Liebe verbieten will. Natürlich wird der heuchlerische deutsche Tugendbold zum Schlusse beschämt und muss einsehen, dass die germanische Prüderie im fröhlichen Italien, dem gesegneten Lande der Sonne, der Heiterkeit und Liebe schlecht am Platze ist. Man sieht, der Kontrast zwischen dem nebeligen Mystizismus der „Feen" und der über-

strömenden Sinnlichkeit des „Liebesverbotes“ ist ein vollständiger. Man kann dabei nur die fabelhafte Beweglichkeit des Talentes bewundern, die Wagner gestattete, mit einigen Monaten Zwischenpause zwei in Stil, Eingebung und Verarbeitung so entgegengesetzte Werke zu komponieren.

Gleichwohl lief Wagner, wenn er auf diesem Wege fortfuhr, die grösste Gefahr, in's Triviale hinabzusinken. Die Sucht nach unmittelbarem Erfolge und direkter Einwirkung auf das Publikum kann geraden Wegs zur Plattheit führen, wenn man Kapellmeister an einem kleinen Provinzialtheater ist und bei der Aufführung eines Stückes nur auf die spärlichen Mittel einer Bühne vierten Ranges rechnen darf! Wagner machte die Erfahrung in Riga. Mit der Absicht, ein leichtes Stück zu schreiben, das sich auf dem Theater, dessen Musikdirigent er war, leicht aufführen liesse, komponierte er eine komische Oper in zwei Akten, deren Stoff er einer Geschichte aus „Tausend und Eine Nacht“ entnahm und die er „Die glückliche Bärenfamilie“ betitelte. Aber kaum hatte er mit der Komposition begonnen, als er zu seinem Entsetzen inne ward, dass er „Musik à la Adam“ schrieb. Mit Abscheu liess er die Arbeit liegen, denn er fühlte wohl, dass er nicht dazu da wäre, seine Zeit und seinen Genius in solchen Machwerken zu verzetteln.

III.

Rienzi.

Um jener elenden Beschäftigung und ihrem Dunstkreise zu entrinnen, in dem er erstickte, und um sich über die Misere des Berufs-Musikers zu erheben, entschloss sich Wagner im Anfang des Frühjahrs 1833, eine grössere Arbeit zu unternehmen, wenn er auch jedes unmittelbare praktische Ziel darüber aus den Augen verlöre. Er nahm einen Plan wieder auf, den er schon seit einiger Zeit gehegt hatte, und der ein Jahr vorher bei der Lektüre Bulwers bestimmtere Gestalt vor seinen Augen angenommen hatte; Rienzi. Er unternahm es, die gewaltige Persönlichkeit des berühmten römischen Tribunen Cola di Rienzi auf die Bühne zu bringen, jenes hochherzigen Edelmenschen, der, für die Freiheit entflammt und von den Erinnerungen an das alte Rom berauscht, von der groben und gemeinen Umgebung, in deren Mitte das Schicksal ihn gesetzt hatte, verraten wird, um als Opfer seiner patriotischen Hingebung und seiner hochherzigen Illusionen unterzugehen.[1]) Als er sich an einen solchen Gegenstand heranwagte, war er sich vollbewusst, dass keine Aussicht vorhanden wäre, seine neue Oper auf

[1]) Über „Rienzi“ s. insbesondere E. Reuss, Bayr. Blätter, 1889, S. 159 u. folg.; Glasenapp, „Wagner“ I, 261 u. folg.; Chamberlain, „Das Drama R. Wagners“, S. 30 u. folg.; „R. Wagner“, S. 227 u. folg.

einer kleinen Bühne von der Art, wie er sie bisher kennen gelernt hatte, zur Aufführung zu bringen, sondern dass er für sein neues Werk um jeden Preis einen glänzenden und grossartigen Rahmen haben müsste, wie den der Grossen Oper in Paris. Er liess sich indessen nicht entmutigen und machte sich an sein Werk, ohne sich darüber zu beunruhigen, wo „Rienzi“ gespielt werden könnte, ebenso wie er 20 Jahre später seine grosse Nibelungen-Tragödie unternahm, obschon er von vornherein überzeugt war, dass keine der lyrischen Bühnen Europas imstande wäre, das gigantische Werk, das er vorhatte, zur Darstellung zu bringen. Im Frühjahr 1838 hatte er sich in einem kleinen, ruhigen Hause eingemietet, das in einer Vorstadt von Riga und fast auf freiem Felde lag; dort schrieb er das Scenarium seines Dramas bis ins Einzelne nieder und komponierte die Musik zum ganzen ersten Akt und den grössten Teil des zweiten. Man erzählt, er habe zuweilen seine Freunde zusammengeladen, um sie mit den eben geschriebenen Scenen bekannt zu machen. Es waren dies lärmende, begeisterte Abende, wo die Eingeladenen sangen, „was sie irgend aus dem Brouillon erwischen konnten,“ und Wagner auf dem Pianino die Orchester-Stücke hämmerte, dass im Feuer der Darstellung alle Saiten des unglücklichen Flügels rissen, während Frau Wagner ihm den strömenden Schweiss von der Stirn trocknete und die verspäteten Fussgänger in der friedlichen Vorstadt entsetzt stehen blieben, um dem tollen Spektakel zu lauschen, der aus dem kleinen, abgelegenen Hause hervordrang.

Im Anfang seiner Künstler-Laufbahn, während Wagner in seiner Einsamkeit in Riga an seiner ersten grossen Komposition arbeitete, trat die grosse Oper in Paris in eine ihrer glänzendsten Phasen ein und musste

notwendigerweise eine unbezwingliche Anziehungskraft auf den jungen, ehrgeizigen Musiker ausüben, der sich seines Wertes bewusst war. Die ersten Komponisten Europas, Franzosen, Italiener oder Deutsche, brachten dort ihre besten Werke dar und suchten die endgiltige Anerkennung ihres Talentes in der dortigen Aufführung. Es war die Zeit, wo Rossini Schlag auf Schlag seinen „Moses“, „Graf Ory“ und sein klassisches Meisterwerk „Wilhelm Tell“ (1829) aufführen liess, wo Auber 1828 „die Stumme von Portici“, dann den „Gott und die Bajadere“ und den „Liebestrank“ darbrachte, wo Meyerbeer mit „Robert der Teufel“ im Jahre 1831 und mit den „Hugenotten“ 1836 seine ersten grossen Triumphe feierte, wo Halévy von 1835 bis 43 „die Jüdin“, „die Königin von Cypern“ und „Karl VI.“, und endlich Donizetti „die Favoritin“ (1840) und „Lucia von Lammermoor“ (1846) unter stürmischem Applaus aufführten. Ganz naturgemäss hatte Wagner anfangs keinen anderen Gedanken, als Das nachzuahmen, was sich schon durchgesetzt hatte, keinen höheren Ehrgeiz, als eines seiner Stücke an der grossen Pariser Oper aufgenommen und beifällig aufgenommen zu sehen. Instinktiv sah er seinen Gegenstand, wie er später selbst in seiner „Mitteilung an meine Freunde“ sagte, „durch die Brille der grossen Oper“, d. h. er erblickte ihn in der einzig ihm vorschwebenden Gestalt einer grossen Oper in fünf Akten mit fünf glänzenden Finales, Hymnen, Aufzügen und musikalischem Waffengeräusch. Er ging nicht darauf aus, Duette, Trios und Arien zu schreiben, sondern diese boten sich von selber, weil die grosse Oper mit ihrer szenischen und musikalischen Pracht ihm als Ideal vorschwebte. Er suchte in seinem Gegenstand nicht mehr nach einem Vorwand zum Ballet, sondern er erkannte mit den Augen

des Opernkomponisten ganz natürlich, dass Rienzi dem Volke ein Fest geben müsste, bei dem er ihm charakteristische Szenen aus der Geschichte des alten Rom vorzuführen habe. Endlich rechnete er vor allem auf seine Musik, um seinem Drama Leben zu geben; was Stil und Versbildung betraf, so verstieg sich sein Ehrgeiz nicht höher, als bis zur Komposition eines guten Libretto, das nicht langweilig und ohne Plattheiten wäre.[1]) Kurz, „Rienzi" entspricht noch in allen Stücken dem traditionellen Typus der grossen Oper. Historischer Stoff, grosses Schaustück, ohne spezifisch litterarische Tendenzen, Ballet-Pantomime, glänzende Musik in hergebrachten Formen: alle diese gewöhnlichen Opern-Bestandteile finden sich im ersten Werke Wagners wieder. Es ist darum nicht erstaunlich, dass Wagner, als er zur vollen Selbsterkenntnis gekommen war und sich eine eigene dramatische Form geschaffen hatte, von diesem Jugendwerke, das mit den Anforderungen seiner Ästhetik so wenig in Einklang stand, nichts mehr wissen wollte. Schon 1847, als er in Berlin die Proben zum „Rienzi" dirigierte, ward er inne, dass einige Rollen eine ungewöhnliche physische Anstrengung von den Sängern verlangten, und bat die Schauspieler, dieses Versehen „als eine Jugendsünde" zu entschuldigen. Später erklärte er in seinem Briefwechsel mit Liszt, dass er für „Rienzi" kein Interesse mehr hätte und es als ein Effektstück ansähe, das höchstens dazu taugte, ihm Geld einzubringen.[2]) In seinem „Briefe an Villot" endlich (1861) spricht er ziemlich abschätzig davon; es wäre ein Werk „voll jugendlichen Feuers", aber ohne grosse Bedeutung für die Geschichte seiner Ideen, ohne wahre

---

[1]) Ges. Schr. IV, 257, 258 u. folg., vergl. I, 20.

[2]) Briefe an Liszt II, 193, 223.

Originalität, eine Nachahmung der heroischen Oper Spontinis und unter dem Einfluss der französischen Oper Aubers, Meyerbeers und Halévys geschrieben.[1])

Gleichwohl darf man, auch wenn das Zeugnis des eigenen Schöpfers dafür zu sprechen scheint, die vielleicht verbreitetste Meinung über „Rienzi“ — nach welcher dieses Werk nur eine „Oper à la Meyerbeer“ ist und mit den späteren Schöpfungen Wagners nichts zu thun hat — nicht ohne Vorbehalt hinnehmen. Man hat in der That nicht mit Unrecht darauf hingewiesen, dass selbst das Datum der Rienzi-Komposition verbietet, dieses Werk unter die aus Meyerbeers Schule hervorgegangenen Arbeiten zu rechnen; „Rienzi“ stammt in der That aus dem Jahre 1838, liegt also weit vor dem „Propheten“ und der „Afrikanerin“; die „Hugenotten“ waren freilich 1836 erschienen; wenn man aber die Langsamkeit der künstlerischen Verbindungen zwischen Paris und Riga in Betracht zieht, ist es unwahrscheinlich, dass Wagner sie gekannt hat, als er seine Oper dichtete. Will man feststellen, welchen Einfluss Meyerbeer auf die Komposition des „Rienzi“ ausgeübt hat, so wäre klarzulegen, ob Wagners Werk eine Imitation des — schon 1831 erschienenen — „Robert der Teufel“ ist, — was indessen wenig Wahrscheinlichkeit für sich hat. In Wahrheit geht Wagner im „Rienzi“ vielmehr von Gluck und Spontini, als von Meyerbeer aus.

Auch in einer anderen Hinsicht darf man sich über die wirkliche Tragweite der Wagner’schen Äusserungen über „Rienzi“ nicht irre führen lassen. Wenn er sagt, er sähe seinen Gegenstand „durch die Brille der Oper“ und legte keinen besonderen Wert auf Stilisierung und

---

[1]) Ges. Schr. VII, 119, vergl. IV, 324.

Versbildung, so meinte Wagner damit durchaus nicht, dass sein Libretto, wie die meisten Opern-Textbücher, ein einfacher Vorwand zur Musik wäre. Wagner warf später den Opern-Komponisten im Allgemeinen und Meyerbeer im Besonderen vor, dass sie in einemfort den Effekt nur des Effektes wegen suchten und dabei die ärgsten Unwahrscheinlichkeiten in Kauf nähmen; sie komponierten ihre Werke, indem sie eine Reihe von mehr oder minder glänzenden Stücken aneinander flickten, ohne die dramatischen Elemente, die in ihrem Stoffe lägen, zu entwickeln. Und er selbst sollte sich nicht gehütet haben, in diesen Fehler, den er bei seinen Nebenbuhlern später so hart kritisierte, selbst zu verfallen? — Sein Ausgangspunkt ist immer die dramatische Idee. Er hatte sich sehr ernstlich für seinen Gegenstand begeistert und in seinen Helden verliebt, „diesen Rienzi mit seinen grossen Gedanken im Kopfe und im Herzen,“ dessen tragisches Geschick ihm „alle Nerven vor sympathetischer Liebeserregung erzittern machte.“[1]) Die letzte Quelle seiner Eingebung war vom Anfang bis zum Ende seines Schaffens jene glühende Freiheitsliebe, die er im eignen Herzen spürte, und deren glorreiche und edle Verkörperung er in Rienzi sah. Man hat gesagt — und dies klingt nicht unwahrscheinlich — dass „Rienzi“ das Drama der Juli-Revolution sei, so wie Wagner sie verstand, als den Kampf der Freiheit und Gesetzmässigkeit gegen den launischen und willkürlichen Despotismus eines brutalen und korrupten Adels. Auch hat man behauptet, das Drama würde als Ganzes von einer moralischen Idee beherrscht, die sich in den verschiedenen Gestalten Rienzis, Irenes und Adrianos verkörperte und die Be-

[1]) Ges. Schr. IV, 257.

freiung des Vaterlandes durch Aufopferung des Individuums zu Gunsten der Gesamtheit bedeutete. Jedenfalls hat Wagner sehr ernsthaft danach getrachtet, ein wirkliches Drama zu schaffen, das an sich, und nicht nur wegen der musikalischen Ausgestaltung interessiert, zu der es Veranlassung giebt. Er hat sich selbst das Zeugnis ausstellen können, dass er freiwillig auf alle rein musikalischen Effekte, die sich seiner Einbildungskraft wie von selber anboten, verzichtet habe.[1]) Daher ist er auch im Rienzi und von ihm ab gerechnet wesentlich Dramatiker, wenn auch die Konflikte der Leidenschaften, die Gefühls-Krisen, welche jedes Drama ausmachen, gleichzeitig poetische und musikalische Empfindungen in ihm erweckten. Was „Rienzi“ von den nachfolgenden Dramen noch unterscheidet, das ist nicht, wie man oft gesagt hat, das Vorherrschen des musikalischen Elementes über das dramatische. „Rienzi“ hat thatsächlich denselben Anspruch darauf, ein Drama zu sein, wie die anderen Werke Wagners. Nur dass der Künstler bei Komposition dieses Dramas mehr Wert auf den musikalischen Teil seiner Aufgabe gelegt hat, als auf den poetischen; er hat sich des Wortes nur bedient, um die äusseren Umrisse seines Werkes zu skizzieren, die Personen hinzustellen und die Situationen einzufassen, ohne sich um den spezifisch dichterischen Wert zu kümmern, den diese Skizzierung etwa hatte: er hat im Gegenteil alle seine Sorgfalt auf den musikalischen Ausdruck seines poetischen Gedankens verwandt, da er meinte, dass die Musik hinreichend wäre, um die Zuschauer in die Gefühlswelt seiner Personen einzuführen und ihnen etwas von jener Begeisterung mitzuteilen, die er selbst für die

[1]) Briefe an Fischer, S. 262 u. f.

grosse Figur des Rienzi und die von ihm verkörperten Ideen empfand. Es wäre also ungerecht, die wahre dramatische Schönheit dieser Oper trotz ihres geringen litterarischen Wertes zu verkennen und sie in einem Atem mit jenen Operntexten zu nennen, die Wagner so scharf angegriffen hat, weil es ihnen sowohl an dramatischer Spannung wie an poetischer Kraft gebricht.

Soll man nun noch weiter gehen und in „Rienzi", wie es einer der mit grösstem Rechte geschätzten Wagner-Kritiker gethan hat, ein Drama grossen Stils sehen, das schöner und „wahrer" ist, als der Bulwer'sche Roman, aus dem es geschöpft ist? Vielleicht ist es etwas übertrieben, ein Werk, dessen Unvollkommenheiten der eigene Schöpfer sich nicht verhehlte, so zu loben. Wenn man es mit dem Bulwer'schen Roman vergleicht, so sieht man vom ersten Augenblick an, dass Wagner die historische Handlung, die in Bulwers Erzählung etwas breit ist, stark verkürzt hat. Ebenso hat er die manchmal recht verwickelten Charaktere der Roman-Figuren vereinfacht und verallgemeinert. Bulwer zeigt uns z. B. Rienzi nicht allein als Patrioten, der für die Freiheit schwärmte, sondern auch als geschickten Politiker, Beschützer von Handel und Wandel, abergläubischen Katholiken und Liebhaber einer reichen und edlen Dame. Wagner begnügt sich mit wenigen wesentlichen Zügen, welche die moralische Physiognomie seines Helden kennzeichnen: begeisterte Vaterlandsliebe, Opferfreudigkeit und Entsagungslust, Grossmut gegen Feinde, Glauben an Gott. Aber diese Vereinfachung der Handlung und Idealisierung der Charaktere, die das Werk Wagners auszeichnen, bedeuten nicht notwendig einen Fortschritt über den Bulwer'schen Roman hinaus. Wer die Oper „Rienzi" bewundern will, kann sich gewiss auf diese Thatsachen

berufen und darauf hinweisen, wie Wagner das breite und langsam vorrückende Heldengedicht Bulwers in eine dramatische Handlung zusammengezogen hat, die einfach und grossartig zugleich ist. Wer es aber kritisieren will, könnte aus denselben Thatsachen beweisen, dass Wagner den farbenreichen und malerischen Roman seines Vorgängers in ein abstraktes, in seiner Verallgemeinerung sogar ein wenig banales Libretto umgeschaffen hat. Und sie hätten Argumente genug zu Gunsten dieser Behauptung. Sie könnten geltend machen, dass wenn der Charakter Rienzis auch ziemlich gelungen ist, doch die anderen Personen, Irene, Adriano, Orsini, Colonna, die in dem Bulwer'schen Roman so lebendig sind, in Wagners Oper zu blossen Schattenbildern herabsinken, dass vor allem Wagners Adriano als Vermittler zwischen Rienzi und seinen Eltern anfangs so unentschlossen und linkisch ist und dann, sobald er einmal gegen den Tribunen Partei genommen hat, so gewaltthätig verfährt, dass er zu einer sehr undeutlichen und wenig anziehenden Figur wird. Sie könnten endlich darauf hinweisen, dass die Psychologie im „Rienzi“ für ein historisches Drama oft allzu summarisch ist. Zum Beispiel ist die grosse Szene nach Rienzi's Triumph am Ende des dritten Aktes — ich meine die Szene, welche den vierten Akt eröffnet — wohl kaum ausreichend, um uns die Gründe, welche Rienzi's Ansehen beim Volke so schnell untergraben, wirklich fühlbar und verständlich zu machen. Vor allem wirkt der plötzliche Umschlag des Legaten, der Rienzi im vierten Akte in den Bann thut, nachdem er ihn bei Beginn der Handlung unterstützt hat, in der Wagner'schen Oper wie ein Theatercoup, der durch nichts vorbereitet wird und dem Zuschauer in seinen Ursachen fast unverständlich bleibt.

Wagner war sich der schwachen Punkte seines Ju-

gendwerkes wohl bewusst. Wir werden gleich sehen, dass Rienzi einzig in seiner Art geblieben ist und dass Wagner trotz dem Erfolge seiner ersten Oper niemals auf das historische Genre zurückkam. Jedesmal, wenn er in der Folge darauf verfiel, historische Dramen zu entwerfen, wie „Manfred“ oder „Friedrich Barbarossa“, wich er schliesslich vor der Ausführung zurück. Er glaubte in der That zu erkennen, dass historische Stoffe zum Musik-Drama nicht geeignet sind, eben weil der Einklang zwischen Musik und Worten, nach dem der Dichter-Komponist zu trachten hat, in diesem Falle nicht herzustellen ist. Gewiss lässt sich in einem grossen historischen Ereignis der Stoff zu einem Drama finden, in dem ewig menschliche Leidenschaften, die zur musikalischen Wiedergabe geeignet sind, auf einander prallen, wie die hochherzigen Gefühle, die gewissermassen die Grundlage des Dramas Rienzi bilden, Patriotismus und Freiheitsliebe, sich zugleich poetisch und musikalisch gestalten lassen. Aber jedes historische Drama enthält ausser jenem allgemein menschlichen Elemente notwendigerweise ein spezifisch historisches und zeitlich bedingtes; unter diesem Gesichtspunkte muss Rienzi ein historisches Gemälde des römischen Lebens im 14. Jahrhundert, eine malerische Schilderung der Menschen dieser Zeit, mit ihren Sitten, Parteinahmen, sozialen und moralischen Vorurteilen sein. Nun aber lässt sich alles Konventionelle, Bedingte, alles was mit der Zeit und Mode wechselt, zwar durch das Wort ausdrücken und vom Verstande begreifen; man kann es aber dem Herzen nicht unmittelbar durch die Musik fühlbar machen. Der Schöpfer einer historischen Oper steht also zwischen zwei gleich unangenehmen Notwendigkeiten: einerseits muss er alles Bedingte soviel wie möglich ausscheiden, aber dann kann das historische

Interesse leicht verfliegen; andererseits muss er, wenn er seinem Werke ein historisches Gepräge wahren will, Stücke einschalten, wo die Worte allein von Belang sind, und, um voll verstanden zu werden, keinerlei Musikbegleitung dulden. Wenn der Komponist sich aber trotzdem darauf versteift, sie in Musik zu setzen, so hat diese Musik keine notwendige Beziehung mehr zu Handlung und Worten; sie ist nur noch ein unechter Schmuck und dem Texte, der auch allein gehen könnte, willkürlich angeheftet. Es ist klar, dass Wagner alle jene Einwände, die er in seinen theoretischen Schriften vom Jahre 1850 gegen die historische Oper machte, im Jahre 1838, als er den „Rienzi“ schrieb, noch nicht gemacht hätte. Zu jener Zeit war er glücklich, eine „grosse Oper“ geschaffen zu haben, die er für mindestens ebenso schön hielt, wie die in den letzten Jahren in Paris beklatschten. Und als er 1839 durch die Intrigue eines skrupellosen Freundes, der gerne sein Nachfolger werden wollte, von seinem Kapellmeisterposten verdrängt ward, verliess er Riga ohne irgend welches Bedauern, arm an Geld, aber reich an Hoffnungen, und begab sich nach Paris, wo er mit seinem „Rienzi“ Ruhm und Reichtum zu ernten hoffte.

IV.

Wagner in Paris.

In einer Novelle, die der „Pilgerfahrt zu Beethoven“ nachfolgte und „Das Ende eines deutschen Musikers in Paris“ betitelt ist, hat Wagner in humoristischer Form und unter Hinzudichtung eines tragischen Schlusses seine eigenen Pariser Erfahrungen beschrieben. Er führt uns zunächst seinen Helden, einen jungen deutschen Musiker, vor, der frisch nach Paris gekommen ist. Er war Gott weiss nach welcher Provinzial-Mode gekleidet und von einem prächtigen Neufundländer begleitet. „Er hatte ein weiches Herz und weinte beständig, wenn man die armen Pferde in den Strassen von Paris peinigte. Er war auch nie aufgebracht, wenn ihn die Gamins von den engen Trottoirs herunterstiessen . . . Leider hatte er ein zartes, künstlerisches Gewissen, war ehrgeizig, ohne Talent für die Intrigue und hatte in seiner Jugend einmal Beethoven gesehen, was ihm den Kopf dermassen verdrehte, dass er sich unmöglich in Paris zurechtfinden konnte.“ [1]) Dieser naive Schwärmer also wollte in Paris sein Glück machen. Er hatte ernste und komische Opern, Partituren für Instrumental-Musik und Romanzen mit, — war aber ohne Geld und Empfehlungen und rechnete für seinen Triumph nur auf sein Talent, auf

[1]) Ges. Schr. I, 114.

die Virtuosen, die in den Salons seine Romanzen singen, auf die Konzert- und Theater-Direktoren, die sich beeilen würden, dem Publikum seine Werke vorzuführen, auf die unparteiische und unbestechliche Presse, die seinen Namen überall bekannt machen würde. Naturgemäss lassen die Enttäuschungen nicht lange auf sich warten. Niemand giebt sich die Mühe, ihn anzuhören, denn er hat weder Vermögen noch Ruf; er vergeudet Kraft und Zeit mit ewigem Herumstehen in allen Vorzimmern; seine Geldmittel gehen aus, er lernt den Hunger kennen; sein Hund selbst, der schöne Neufundländer, verlässt ihn und folgt einem musiktollen und hundeliebenden Engländer, mit dem er aber Unglück hat, da dieser das arme Tier zwingt, seinen musikalischen Ergüssen auf dem Waldhorn zuzuhören. Dann umnachtet ihn der Wahnsinn; er träumt sich als Komponisten der Musik für das Puppenspiel des Polichinell auf den Champs Elysées; er schweift planlos durch die Strassen und wagt nicht einmal mehr, sich in den Vorzimmern zu zeigen, bis er schliesslich, durch Hunger und Elend gebrochen, in einer Dachstube des Montmartre stirbt, indem er bis an sein Ende seinen unerschütterlichen Glauben an Gott, Mozart, Beethoven und die allmächtige Tugend der grossen Musik bekennt, die alle, welche ihr treu und selbstlos dienen, mit unendlicher Freude erfüllt.

Wie der Held seiner Novelle war Wagner eines schönen Tages, arm an Geld, aber reich an Hoffnungen, mit seiner Frau Minna und einem prächtigen Neufundländer, der auf den Namen Robber hörte, in Paris angekommen. Glücklicher als sein deutscher Musiker, kam er wenigstens mit Empfehlungsbriefen seines berühmten und allmächtigen Landsmannes Meyerbeer an, dessen Bekanntschaft und Gönnerschaft ihm in Boulogne-sur-Mer zu teil geworden war. Er hatte selbst das Glück, von

Meyerbeer persönlich in die Pariser Kunstwelt eingeführt zu werden und unter seiner Obhut zu stehen, als dieser kurz nach Wagners Ankunft für einige Zeit nach Paris kam. Auch ging im Anfang alles gut; überall ward ihm, wenn auch keine warme, so doch höfliche Aufnahme zu teil, und er konnte in der ersten Zeit wirklich hoffen, dass es ihm gelingen würde, seine Kompositionen dem Publikum darzubieten. Aber die Enttäuschungen kamen bald, und er überzeugte sich binnen kurzem, dass die guten Worte in Paris wenig gelten und dass es vom Versprechen zum Halten noch ein weiter Weg ist. Zunächst versuchte er, um sich bekannt zu machen, Romanzen für die Pariser Salons zu komponieren; er setzte „die beiden Grenadiere“ von Heine, „Mignon“ von Ronsard, die „Erwartung“ und „Schlafe mein Kind“ von Victor Hugo in Musik; aber diese Romanzen wurden zu künstlich gefunden, um in den Salons mit Glück vorgetragen zu werden; auch machte er bald die Erfahrung, dass die Mode-Sänger sich gar keine Mühe gaben, einen unbekannten jungen deutschen Komponisten in Paris bekannt zu machen. Gleichzeitig brachte Wagner, von Meyerbeer warm unterstützt, dem Direktor des Renaissance-Theaters, Anténor Joly, sein „Liebesverbot“. Nach langen und langwierigen Verhandlungen schienen Wagners Bemühungen endlich von Erfolg gekrönt zu werden: er hatte einen Übersetzer, Du Mersan, gefunden, dessen Verse sich der Musik noch mehr anschmiegten, als die deutschen Original-Verse. Damit hatte er die letzten Schwierigkeiten, die Joly machte, überwunden, und glaubte sich schon am ersehnten Ziele, die „Novize von Palermo“ — diesen Titel hatte nämlich das „Liebesverbot“ bekommen — über die Bretter des Renaissance-Theaters gehen zu sehen. Mit diesem im Tages-Geschmack geschriebenen Stück hoffte er be-

stimmt einen Erfolg zu erringen, der ihm auch die Bühne der Grossen Oper eroberte, als das Renaissance-Theater im Frühjahr 1840 — bankerott machte! Nach dieser Katastrophe, die seine Hoffnungen so völlig zu Schanden machte, musste er sich soweit demütigen, um den Auftrag für die Komposition eines Vaudeville von Dumanoir, „La descente de la courtille“, zu bitten. Aber auch dies erreichte er nicht, nach den Einen infolge der Machenschaften eines Vaudevellisten von Beruf, der den Auftrag sich zuzuwenden wusste; nach den Andern, weil die Choristen der Varietés seine Musik für vollkommen unaufführbar erklärten.

Einen Augenblick konnte er auf eine glänzende Vergeltung hoffen. Meyerbeer empfahl Wagnern während einer kurzen Anwesenheit in Paris im Laufe des Jahres 1840 dem neuen Direktor der Oper, Leon Pillet, auf's inständigste, und dieser eröffnete dem jungen Komponisten die glänzende Aussicht, dass er ein lyrisches Drama von ihm aufführen werde, das er ausdrücklich für die Oper schreiben sollte. Von diesem unerwarteten Vorschlag entzückt, verfasste Wagner alsbald die Skizze eines Dramas über die Sage vom fliegenden Holländer und beeilte sich, sie Pillet zu bringen. Mittlerweile hatte Meyerbeer Paris verlassen. Pillet las das Scenarium und fand es so vortrefflich, dass er ihm vorschlug . . . er wolle es ihm abkaufen und einem andren Musiker anbieten. Er machte ihm begreiflich, dass er infolge früherer Verpflichtungen keine seiner Opern vor vier Jahren aufführen könnte, und dass er bis dahin gewiss einen andern Stoff gefunden hätte. Wagner wies diesen Vorschlag zunächst energisch zurück, da er hoffte, dass Meyerbeer bei seiner Rückkehr Pillet umstimmen würde. Aber Meyerbeer kam nicht wieder. Und als Wagner er-

fuhr, dass Pillet, ohne ihn zu fragen, sein Scenarium schon in die Hände des Librettisten Paul Foucher gelegt hätte, entschloss er sich, um nicht aller Mittel beraubt zu sein, seine Skizze für 500 francs abzutreten (Sommer 1841). — Alle Versuche Wagners, auf einer der Pariser Bühnen zur Aufführung zu kommen, waren also kläglich gescheitert. Es war ihm nicht einmal gelungen, seiner Instrumental-Musik Geltung zu verschaffen. Eine seiner symphonischen Ouverturen, die zu den Konzerten des Konservatoriums im Januar 1840 geprobt wurde, ist nie öffentlich aufgeführt worden. Im Jahre darauf gelang es ihm, seine Ouverture zu Christoph Columbus in einem Konzert, das der Verleger Schlesinger entriert hatte, am 9. Februar 1842 zur Aufführung zu bringen, aber die Blechinstrumente spielten so falsch, dass sie dem Publikum unverständlich blieb. Natürlich waren Wagners spärliche Geldmittel durch den Aufenthalt in Paris aufgezehrt worden; im Winter von 1839 auf 40 lernte er die Not kennen. Und wenn er nicht bis zur völligen Mittellosigkeit herabsank, so war dies Schlesinger zu danken, dem ihn Meyerbeer empfohlen hatte und der ihm eine Arbeit gab, bei der er sein Brot verdienen konnte. Wagner musste Klavier- und Gesangs-Auszüge aus beliebten Opern, wie die „Favoritin“ von Donizetti machen und Arrangements für alle Instrumente der Welt, selbst für Cornet-à-pistons, aus der „Favoritin“, dem „Guitarrero“, „Robert der Teufel“, den „Hugenotten“, der „Königin von Cypern“, „Zanella“ u. a. anfertigen. Zudem versuchte er sich als Schriftsteller und Kunst-Kritiker. Er schrieb für Schlesingers „Gazette musicale“ zwei Novellen, die nicht allein dem grossen Publikum, sondern auch Kennern wie Berlioz und Heine gefielen: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“ (1840) und „Das

Ende eines deutschen Musikers in Paris" (1841). Für dieselbe Zeitschrift schrieb er Berichte, Phantasieen, ästhetische Plaudereien; zugleich war er Pariser Korrespondent für deutsche Zeitschriften, die „Neue Zeitschrift für Musik" von Schumann, Lewalds „Europa" und die Dresdener „Abendzeitung". So hatte er wenigstens als Schriftsteller die Genugthuung, sich durch schneidenden Hohn und bittere Ironie für die Demütigungen zu rächen, die seinem Künstlerstolz widerfuhren. „Ich betrat," sagt er, „eine neue Bahn: die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart, mit deren Zuständen ich mich bisher zu befreunden gesucht hatte, als ich in Paris deren glänzende Spitze aufsuchte." [1])

In der That hatten einige Monate genügt, um Wagners Ideen über den künstlerischen Wert der französischen Musik völlig umzukehren. Er war in der Überzeugung nach Paris gekommen, dass die berühmte Königliche Musik-Akademie die erste lyrische Bühne Europas wäre, und dass ein Erfolg in Paris einem Künstler ein für allemal seinen Rang gäbe. Zweifelsohne bewunderte er nicht alle Musik, die an der Grossen Oper gespielt wurde, rückhaltlos, aber er glaubte doch, dass dieses Theater dem Komponisten zur Verwirklichung seiner Pläne eine auf der Welt einzige Fülle von Hilfsmitteln böte, und dass ein Musiker nichts so sehr wünschen sollte, als alle diese Hilfsmittel zu benutzen, um ein Werk von erhabenem Stil und wahrer Eingebung zur Geltung zu bringen. Er änderte aber bald seine Ansicht. Es wurde ihm binnen kurzem klar, dass die beliebtesten französischen Komponisten, wie Auber oder Halévy viel mehr geschickte Mache als Genie entwickel-

---

[1]) Ges. Schr. IV, 262.

ten und dass sie, statt ein ideales Ziel zu verfolgen, hauptsächlich darauf aus wären, ihr Talent fruchtbringend auszubeuten, indem sie dem Geschmack des Publikums schmeichelten. Er fand, dass die Interpretation in der Grossen Oper nicht weniger zu wünschen übrig liesse, als die dargestellten Werke, dass man dort nie etwas Hohes, wirklich Künstlerisches in der Ausführung zu hören bekäme; dass die Chöre weniger gut wären, als in Dresden, — kurz, er bewunderte rückhaltlos nichts, als die Inszenierung, deren äusserlicher Glanz und raffinierter Luxus seinen Sinnen einen wollüstigen Genuss bereiteten. Viel mehr hatte er für die komische Oper übrig, deren Vorstellungen ihm „ein Ganzes, Eigentümliches, welches wir in Deutschland nicht kennen“, zu geben schienen. Wohingegen die neue Musik, die dort gespielt wurde, „mit ihren niederträchtigen Quadrillen-Rhythmen“ nach seiner Meinung „zu dem Schlechtesten“ gehörte, „was je in Zeiten der Entartung der Kunst produziert worden ist.“ [1]) Die italienische Oper vollends flösste ihm einen wahrhaften Ekel ein; die italienische Musik, deren sinnliche Schönheit ihn in Deutschland einen Augenblick bezaubert hatte, erschien ihm selbst der französischen untergeordnet. „Diese gepriesensten Helden des Gesanges, Rubini an der Spitze,“ der Abgott des Pariser Publikums, hatten ihn vollends „degoutiert“. Und er kam zu dem Schlusse, dass die Kunst in Paris ohne Ernst und Andacht betrieben wurde; dass die Komponisten danach trachteten, ihre Tasche zu füllen, die Künstler, auf ihre eigene Rechnung zu glänzen, statt die Werke der Musiker rechtschaffen zu interpretieren, und dass endlich das Publikum unter dem verderblichen Einfluss dieses ver-

---

1) Ges. Schr. I, 16.

dorbenen Milieus jeden ernsten Begriff von der Kunst verloren hätte und nur noch Vergnügen daran fände, die Bravourstücke der Virtuosen zu beklatschen oder den hohlen Prunk einer verschwenderischen Inszenierung zu begaffen. Und in diesem Pariser Getriebe, in dem er sich so unverstanden und vereinsamt fühlte, in dieser gleissenden, schlauen und leichtfertigen Welt, die seine heiligsten Überzeugungen durch ihren Dilettantismus und Skeptizismus in Sachen der Kunst verletzte (— und auch keine Ahnung von der künstlerischen Gewissenhaftigkeit und schöpferischen Kraft des jungen Fremden hatte —), fühlte Wagner glühender denn je die Liebe zur grossen deutschen Musik in seiner Seele wieder aufleben. Nachdem er den Verführungen der sinnlich profanen Kunst Frankreichs und Italiens einen Augenblick nachgegeben hatte, kam er demütig und reuevoll wieder zu Beethoven, dem Gott seiner Jugend zurück, den er am Anfange seiner Komponisten-Laufbahn einen Augenblick verleugnet hatte. Bei den Konzerten im Konservatorium lauschte er mit fast religiöser Inbrunst den symphonischen Werken des Meisters, insonderheit der Symphonie mit Chören, in deren ganze erhabene Schönheit ihn Habeneck an der Spitze seines prachtvollen Orchesters zum ersten Male einweihte. Die Musik wurde, wie er sagt,[1] sein guter Engel, der ihn in den Tagen des Elends und der Trübsal tröstete, ihn in den langen Prüfungen, die er durchmachen musste, vor Verbitterung bewahrte, und sein schöpferisches Künstler-Vermögen in jenen schmerzlichen und niederdrückenden Jahren frisch erhielt. Er fühlte, dass auch Er, trotz seinen teuer gebüssten Missgriffen, einer jener deutschen Künstler wäre, von denen

---

[1]) Ges. Schr. IV, 263 u. folg., vergl. I, 180 u. folg.

er in einem aus jener Zeit stammenden Artikel[1]) voll rührenden Mitgefühls schrieb, einer jener Überzeugten, denen die Kunst ein Gottesdienst ist, welche die Musik um ihrer selbst willen und um der heiligen Begeisterung willen lieben, die sie in ihnen erweckt, weil sie ihnen ein tiefes und inniges Bedürfnis ist und gleichsam den höchsten Genuss des Lebens bildet, nicht aber ein Mittel, um zu glänzen, oder Carrière in der Welt zu machen. Er wusste jetzt mit Bestimmtheit, dass er einem künstlerischen Ideale zustrebte, das von dieser italienischen oder französischen Oper, deren falschen Anstand und hohlen Prunk er verachtete, himmelweit abläge; und die Erkenntnis begann in ihm aufzudämmern, was dieses Musikdrama, dem er mit allen Kräften seiner Seele zustrebte, wohl sein könnte. In der „Pilgerfahrt zu Beethoven" legt er dem Meister folgendes Glaubensbekenntnis in den Mund, das augenscheinlich nichts anderes als der Ausdruck seiner eigenen Gefühle ist: „Wenn ich eine Oper machen wollte, die nach meinem Sinn wäre, würden die Leute davon laufen; denn da würde nichts von Arien, Duetten, Terzetten und all dem Zeug zu finden sein, womit sie heut zu Tage die Opern zusammenflicken, und was ich dafür machte, würde kein Sänger singen und kein Publikum hören wollen. Sie kennen alle nur die glänzende Lüge, brillanten Unsinn und überzuckerte Langeweile. Wer ein wahres musikalisches Drama machte, würde für einen Narren angesehen werden und wäre es auch in der That, wenn er so etwas nicht für sich selbst behielte, sondern es vor die Leute bringen wollte." Ein solches Drama müsste zu Stande gebracht werden, wie es Shakespeare machte.

[1]) „Über deutsches Musikwesen". Ges. Sch. I, 149 u. folg.

Es dürfte nicht genug sein, „Frauenzimmern mit passabler Stimme bunten Tand anzupassen. Die menschliche Stimme ist ein bei weitem edleres und schöneres Tonorgan als jedes Instrument des Orchesters.“ Man müsste dahin kommen, sie ebenso selbständig in Anwendung zu bringen, wie diese, und eine Vokalmusik schaffen, wie man heute eine Instrumentalmusik hat. „In den Instrumenten,“ fährt er fort, „repräsentieren sich die Urorgane der Schöpfung und der Natur; das, was sie ausdrücken, kann nie klar bestimmt und festgesetzt werden, denn sie geben die Urgefühle selbst wieder, wie sie aus dem Chaos der ersten Schöpfung hervorgingen, als es selbst vielleicht noch nicht einmal Menschen gab, die sie in ihr Herz aufnehmen konnten. Ganz anders ist es mit dem Genius der Menschenstimme; diese repräsentiert das menschliche Herz und dessen abgeschlossene, individuelle Empfindung. Ihr Charakter ist somit beschränkt, aber bestimmt und klar. Man bringe nun diese beiden Elemente zusammen, man vereinige sie! Man stelle den wilden, in das Unendliche hinausschweifenden Urgefühlen, repräsentiert von den Instrumenten, die klare, bestimmte Empfindung des menschlichen Herzens entgegen, repräsentiert von der Menschenstimme. Das Hinzutreten dieses zweiten Elementes wird wohlthuend und schlichtend auf den Kampf der Urgefühle wirken und ihrem Strome einen bestimmten, vereinigten Lauf geben; das menschliche Herz selbst aber wird, indem es jene Urempfindungen in sich aufnimmt, unendlich erkräftigt und erweitert, fähig sein, die frühere unbestimmte Ahnung des Höchsten, zum göttlichen Bewusstsein umgewandelt, klar in sich zu fühlen.“ [1])

[1]) Ges. Schr. I, 109—111. S. auch eine Studie „Über die Ouverture“ (Ges. Schr. I, 194 u. f.), wo Wagner die Mittel, über die der Musiker und Dramatiker verfügt, scharfsinnig untersucht.

Und in den Freistunden, welche ihm der musikalische und litterarische Handlangerdienst bei Schlesinger liess, machte sich Wagner wieder an's Komponieren, ohne Hoffnung auf unmittelbaren Erfolg, ohne sich darüber Gedanken zu machen, wo und wann seine Werke gespielt werden könnten. Während des Winters von 1839 auf 40 schrieb er unter dem Eindruck, den ihm die Symphonie mit Chören im Konservatorium hinterlassen hatte, eine Ouverture zu Goethes „Faust". Im Jahre 1840 (15. Februar bis 19. November) vollendete er die Partitur zu Rienzi und schickte sie sogleich nach Beendigung nach Dresden, wo er, dank den Verbindungen, die er sich dort bewahrt hatte, auf eine günstige Aufnahme hoffen durfte. Im Jahre 1841 endlich zog er sich nach seiner letzten Enttäuschung mit Leon Pillet nach Meudon auf's Land zurück und komponierte dort in 7 Wochen seinen „Fliegenden Holländer", dessen musikalische Skizzierung er am 13. September beendigte und auf den wir im folgenden Kapitel zurückkommen.

Während er noch am „Fliegenden Holländer" arbeitete, empfing er in den ersten Tagen des Juli eine Nachricht, die ihm inmitten des Elends, mit dem er rang, wie ein leuchtendes Glücksversprechen deuchte. Durch einen Brief vom 29. Juni 1841 zeigte Herr von Lüttichau, der Intendant des Dresdener Theaters, ihm an, dass „Rienzi" angenommen sei und alsbald zur Aufführung gelangen sollte. Er konnte also auf eine Vergeltung für die in Paris erlittenen Demütigungen und Kränkungen auf einer der besten deutschen Bühnen hoffen, und so fühlte er wieder Mut und Lebenslust, obschon die Saison 1841/42 vorüberging, ohne dass sein Stück auf die Dresdener Bühne kam. In den letzten Monaten seines Pariser Aufenthalts widmete er sich mit verdoppeltem Eifer der

Schriftstellerei und den Arrangements, nicht allein um zu leben, sondern auch, um die nötigen Mittel zur Reise nach Dresden zu beschaffen. Endlich, am 7. April 1842, konnte er sich auf den Weg machen, um in die Stadt seiner Jugend zurückzukehren. „Zum ersten Male," sagt er in seiner Autobiographie, „sah ich den Rhein wieder. Mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue." [1]) Die Bitterkeit des Exils, der notwendige Kontakt mit dem französischen Geiste, der ihm „instinktmässig zuwider" war, [2]) hatten seine Liebe zum Heimatboden und die Zuneigung zum deutschen Volke wieder belebt; bei ihm hoffte er die Sympathie zu finden, die ihm in Paris so sehr gefehlt hatte. Er hatte, wo nicht für immer, so doch für lange Zeit auf seinen kosmopolitischen Ruhmestraum, auf jenen glühenden Wunsch eines Pariser Erfolges verzichtet, der sein Herz schwellen machte, als er Riga verliess. Sich in Deutschland einen Namen, eine Stellung zu machen und zur Förderung deutscher Kunst beizutragen, das war von nun an sein Ehrgeiz und seine Hoffnung.

---

[1]) Ges. Schr. I, 19.

[2]) Ges. Schr. IV, 260.

Zweites Buch.

Wagner in Dresden.

I.

Reform-Pläne.

„Triumph! Triumph! Ihr guten, treuen, lieben Seelen! Der Tag ist angebrochen! Er soll auf euch Alle leuchten!“

Mit diesen Worten verkündete Wagner sechs Monate nach Verlassen von Paris dem kleinen Häuflein ergebener Freunde, das er dort zurückgelassen hatte, den glänzenden Erfolg der ersten Aufführung des „Rienzi“ am 20. Oktober 1842. Plötzlich, fast ohne Übergang, lernte er nach den herben Erfahrungen des Elends die Seligkeit des Triumphes kennen. Der arme Musiker, der drei Jahre lang ein dunkles Dasein gefristet, der, um sein Brot zu verdienen, Arrangements angefertigt und für Musik-Zeitschriften geschrieben hatte, erwachte eines schönen Tages als Mode-Künstler und Liebling des Dresdener Publikums, das ihn allabendlich enthusiastisch beklatschte. Und während die „Rienzi“-Vorstellungen ihren Siegeslauf fortsetzten, nahm die Dresdener Theater-Leitung den „Fliegenden Holländer“ an, dessen Partitur in München und Leipzig abgelehnt war und in Berlin in den Tiefen der

Opern-Akten schlummerte. Wagners neues Werk ward rasch auf die Bühne gebracht und schon am 2. Januar 1843 aufgeführt; es erzielte einen dem Anschein nach ebenso durchschlagenden Erfolg wie „Rienzi“. Und infolge dieser beiden Triumphe wurde dem jungen Musiker noch Ende Januar der sehr gesuchte Kapellmeister-Posten an der königlichen Oper in Dresden mit einem Gehalt von 1500 Thalern angeboten. Das war eine unerhoffte Stellung für einen Unglücklichen, der, wie Wagner, mit Schulden überlastet war. Und dennoch nahm er sie ohne Begeisterung, fast mit Bangigkeit an. Er fürchtete sich, von neuem berufsmässig in dieses Coulissenleben hineinzugeraten, dessen ganze Erbärmlichkeit er in den vier Jahren seines Kapellmeistertums in Magdeburg, Königsberg und Riga kennen gelernt hatte. Vor allem war ihm um seine Freiheit bange, da er doch, wenn er eine offizielle Stellung annahm, naturgemäss einen guten Teil seiner Zeit und Energie opfern musste. Und wenn er sich dennoch entschloss, die angebotene Stellung anzunehmen, so geschah dies wohl weniger um der materiellen Vorteile willen, die sie mit sich brachte, als weil er hoffte, als königlicher Kapellmeister in Dresden eine ernste Reform der Oper vornehmen zu können und dermassen der neuen Kunst, die er in Deutschland einführen wollte, den Weg zu bahnen.

Der Gedanke, in Dresden ein Kunst-Zentrum zu schaffen, das seinen Ideen entsprach, war wohl geeignet, Wagners Einbildungskraft zu bestechen. Das Theater war soeben nach den Plänen Gottfried Sempers wieder aufgebaut und der Saal durch die besten Pariser Dekorateure geschmückt worden. Das Orchester war reichhaltig und bestand aus den besten Künstlern, deren einige, wie der Violinist Lipinski, der Cellist Dotzauer und vor

allem der Flötenbläser Fürstenau berühmte Virtuosen waren. Die Chöre wurden in bewundernswerter Weise von Fischer, einem gewissenhaften und überzeugten Musiker und intimen Freunde Wagners, stilisiert, der ihn jederzeit mit rührender Hingebung und Eifer unterstützte. Nicht minder eifrig und ebenso ergeben war ihm und seiner Sache der Regisseur der Oper, der treffliche Heine, mit dem der Meister immer auf dem Fusse liebenswürdiger Vertraulichkeit stand. Das Personal an Sängern und Sängerinnen war gleichfalls ganz vorzüglich. An der Spitze zwei Künstler allerersten Ranges: der Tenor Tichatschek, der in den Rollen des Rienzi und Tannhäuser glänzte, und vornehmlich Wilhelmine Schröder-Devrient, die berühmteste Schauspielerin ganz Deutschlands, die Wagnern schon in Bellinis „Romeo“ offenbart hatte, was man durch geniale Interpretation aus einem mittelmässigen Stücke machen könnte, und dann mehrere seiner ersten Rollen, Adriano im „Rienzi“, Senta im „Fliegenden Holländer“, Venus im „Tannhäuser“ auf der Bühne verwirklichen sollte. Endlich erfreute sich die Dresdener Oper einer wirklich königlichen Subvention, die es nach Wagners Anschauung unnötig machte, sich knechtisch nach dem Geschmack des Publikums zu richten. Dies alles machte eine sehr achtbare Summe von Kunstmitteln aus und konnte einem Kapellmeister, der energisch war und alle jene verschiedenen Elemente in wahrhaft künstlerischem Sinne zu verwenden verstand, von grösstem Nutzen sein. Nun aber hatte gerade jener künstlerische Geist bisher in Dresden gefehlt. Es hatte sich niemand gefunden, der das von Weber so glorreich begonnene Reform-Werk hätte fortsetzen können. Weder Wagners Kollege Gottlieb Reissiger, der Webern im Jahre 1827 als Kapellmeister gefolgt war, noch der könig-

liche Intendant, Baron von Lüttichau, der mit der Leitung der Oper betraut war, besassen Energie, Autorität und Fähigkeiten genug, um ein solches Werk zu Ende zu führen. Es fehlte ihnen allen beiden an dem heiligen Feuer und der sich auch den Andern mitteilenden Begeisterung, die allein ein Opern-Personal beleben und anspornen und es somit zu etwas bringen kann, was die achtbare Mittelmässigkeit übersteigt. Wagner meinte, dass man in Dresden schliesslich in eine Art von Winterschlaf verfallen wäre, die jede wahrhaft künstlerische Darstellung unmöglich machte. Eine radikale Reform war also geboten. Man musste eine strenge Disziplin unter den Mitgliedern des Orchesters wiederherstellen und die Werke, deren Interpretation durch Nachlässigkeit und Vergessen der guten Traditionen eine falsche geworden war, auf den alten Stand zurückbringen, den neuen, die man inszenierte, mehr Sorgfalt angedeihen lassen, die Erziehung der Sänger, die in der Opern-Routine eingeschlafen waren, von vorn anfangen und sie an lyrische Deklamation gewöhnen, den Geschmack am Schönen im Publikum wieder beleben, indem man ihm die klassischen Meisterwerke der dramatischen und Instrumental-Musik im richtigen Stil und grösster Vollkommenheit vorführte, und endlich das künstlerische und patriotische Werk Webers fortsetzen, indem man dem entsittlichenden Einfluss der italienischen und französischen Oper den Krieg erklärte und ein wahrhaft nationales lyrisches Drama schuf. Wagner trat getrost und entschlossen an diese Aufgabe heran; er wusste, dass sie an Schwierigkeiten reich war, hielt sie aber nicht für undurchführbar. Er rechnete auf seine Beständigkeit und Energie, die alle Hindernisse überwinden würde. Zudem fühlte er sich durch den glänzenden Erfolg seines „Rienzi“ ermutigt und hoffte,

dass dieses Dresdener Publikum, das ihn bei seinem ersten Auftreten so wohl aufgenommen hatte, ihm ohne Schwierigkeiten auf dem neuen Wege folgen würde, den er es führen wollte, und dessen drei erste Etappen — „der Fliegende Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ — wir jetzt zu durchlaufen haben.

II.

Der Fliegende Holländer.

Die Geschichte des „Fliegenden Holländers", den **Wagner** zum Helden seines ersten Dramas machte, ist eine Volks-Sage; ihr Ursprung ist in einem verbreiteten Aberglauben zu suchen, der gewiss seit unvordenklicher Zeit unter den Küsten-Bevölkerungen herrscht. Die Schiffe, welche untergehen sollen oder schon Schiffbruch erlitten haben, „wafeln", wie man sagt, d. h. sie spuken auf der Stelle, wo das Unglück stattgefunden hat oder noch eintreten soll. Von diesem Aberglauben rührt — durch Umformung des Volksglaubens in epische Erzählung — eine grosse Zahl von Geschichten über ein verwünschtes Schiff her, das sich den Seefahrern in verschiedener Gestalt zeigt, und dessen Erscheinen meist Unglück bedeutet. Der „Fliegende Holländer" (diese seltsame Bezeichnung bleibt unaufgeklärt) ist der Kapitän eines solchen Schiffes. Seine Sage [1]) — die also nur einen Zweig der weitverbreiteten Sage vom Geister-Schiff bildet — ist gegen 1600 entstanden und hat sich in den Erzählungen der holländischen Schiffer im ganzen 17. und 18. Jahrhundert

---

[1]) Über die Sage vom Fliegenden Holländer s. den Artikel von Golther: „Die Sage vom Fliegenden Holländer," Bayreuther Blätter **1893**, S. 307 u. folg.

erhalten. Heute ist sie tot. Aber in dem Augenblicke, wo sie starb, im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts, wurde sie von verschiedenen Poeten und Erzählern, wie Heinrich Smidt, Marryat, Hauff, Heine u. a. aufgenommen. Diese bemächtigten sich des alten Volks-Motivs und gaben ihm die verschiedenen Formen, in denen es auf uns gekommen ist.

Die Lesart Heines kam durch Zufall in Wagners Hände, als er in Riga eines Tages im ersten Bande des „Salon“ blätterte, der 1834 erschienen war. Heine hatte den Einfall gehabt, eine halb ironische, halb rührende Erzählung der Sage vom Fliegenden Holländer und seinem seit unvordenklichen Zeiten auf den Fluten umherirrenden Geisterschiffe in eine Art humoristischer Novelle einzuflechten, die „Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopsky“ betitelt war. Der Kapitän, ein kühner holländischer Seefahrer, hatte beim Teufel geschworen, er würde ein gewisses Kap dem Sturme zum Trotz, der es umtobte, umschiffen, und müsste er bis zum jüngsten Gericht umherkreuzen. Der Teufel nimmt ihn beim Worte, und seit dieser Zeit muss der Unglückliche ohne Rast und Ruhe die Meere durchkreuzen. Eine einzige Aussicht auf Erlösung bleibt ihm: er kann durch die Treue eines Weibes befreit werden. „Der Teufel, dumm wie er ist,“ sagt Heine, „glaubt nicht an Weibertreue und erlaubte daher dem verwünschten Kapitän, alle sieben Jahre einmal ans Land zu steigen und zu heiraten, um bei dieser Gelegenheit seine Erlösung zu betreiben. Armer Holländer! Er ist oft froh genug, von der Ehe selbst wieder erlöst und seine Erlöserin los zu werden, und er begiebt sich dann wieder an Bord. — „Auf diese Fabel,“ fährt der Erzähler fort, „gründete sich das Stück,

das ich im Theater zu Antwerpen gesehen.[1]) Es sind wieder sieben Jahre verflossen; der arme Holländer ist des endlosen Umherirrens müder als jemals, steigt ans Land, schliesst Freundschaft mit einem schottischen Kaufmann, dem er begegnet, verkauft ihm Diamanten zu spottwohlfeilen Preisen, und wie er hört, dass sein Kunde eine schöne Tochter besitzt, verlangt er sie zur Gemahlin. Auch dieser Handel wird abgeschlossen.“ Die Szene zeigt dann das Haus des Schotten; das junge Mädchen schaut oft und mit Wehmut nach einem grossen, verwitterten Gemälde, welches an der Wand hängt und nach der Aussage ihrer Grossmutter ein getreues Konterfei des Fliegenden Holländers ist. Auch ist mit diesem Bilde eine überlieferte Warnung verknüpft, dass die Frauen der Familie sich vor dem Original hüten sollen. Eben deshalb hat das junge Mädchen von Kind auf sich die Züge des gefürchteten Mannes in's Herz geprägt. Wenn nun der Bräutigam eintritt, den ihr Vater ihr bestimmt hat, so erschrickt das Mädchen beim Anblick der wohlbekannten Züge. Der Holländer weiss jedoch jeden Argwohn von sich fern zu halten, er lacht über Aberglauben, er spöttelt selber über den Fliegenden Holländer, diesen Ewigen Juden des Ozeans; jedoch geht er unwillkürlich in einen wehmütigen Ton über und schildert die Leiden, die der Unglückliche auf der un-

---

[1]) Dieses Stück scheint nur in Heines Einbildung existiert zu haben, wiewohl man im Jahre 1827 am Adelphi-Theater in London ein Melodrama von Fitzball: „The flying Dutchman or the phantom ship“ aufgeführt hat und es nicht unwahrscheinlich ist, dass Heine dieses Stück in London am 7. April 1827 gesehen hat. Doch ist es so schlecht und geistlos, dass Heine schwerlich daraus geschöpft haben wird. Ohne Zweifel hat er die Volkssage gekannt und ihr einen erlösenden Schluss gegeben, wie auch Marryat seinerseits eine Erlösung des Holländers erfunden hat.

ermesslichen Wasserwüste erdulden muss. „Gleich einer leeren Tonne, die sich die Wellen einander zuwerfen und spottend einander zurückwerfen, wird der arme Holländer zwischen Leben und Tod hin und her geschleudert; keins von beiden wolle ihn behalten; sein Schmerz sei tief wie das Meer, worauf er herumschwimme, sein Schiff sei ohne Anker, sein Herz ohne Hoffnung.“ Das junge Mädchen, welches das Geheimnis des Fremden erraten hat, wird von tiefem Mitleiden ergriffen, und als ihr Verlobter sie nachher fragt: ‚Willst du mir treu sein?‘ antwortet sie ihm entschlossen: ‚Treu bis in den Tod‘.“ — Worauf Heine, nach einer bei ihm bekannten und beliebten Art, sich den Spass erlaubt, seine Erzählung zu unterbrechen und zu einer Abschweifung ausholt, die zwar in keinem Zusammenhange zu dem behandelten Gegenstande steht, ihm aber erlaubt, sich die Lösung des Knotens zu schenken und geraden Wegs zum Schlusse zu schreiten. „Als ich in's Theater noch einmal zurückkehrte,“ fährt er fort, „kam ich eben zur letzten Szene des Stückes, wo auf einer hohen Meeresklippe das Weib des Fliegenden Holländers, die Frau Fliegende Holländerin, verzweiflungsvoll die Hände ringt, während auf dem Meere, auf dem Verdeck seines unheimlichen Schiffes, ihr unglücklicher Gemahl zu schauen ist. Er liebt sie und will sie verlassen, um sie nicht in's Verderben zu ziehen, und er gesteht ihr sein grauenhaftes Schicksal und den schrecklichen Fluch, der auf ihm lastet. Sie aber ruft mit lauter Stimme: ‚Ich war dir treu bis zu dieser Stunde, und ich weiss ein sichres Mittel, wodurch ich dir meine Treue erhalte, bis in den Tod.‘ Bei diesen Worten stürzt sich das treue Weib in's Meer, und nun ist auch die Verwünschung des Fliegenden Holländers zu Ende; er ist erlöst, und wir

sehen, wie das gespenstische Schiff in den Abgrund des Meeres versinkt. — Die Moral des Stückes," schliesst Heine ironisch, „ist für die Frauen, dass sie sich in Acht nehmen müssen, keinen Fliegenden Holländer zu heiraten; und wir Männer ersehen aus diesem Stück, wie wir durch die Weiber im günstigsten Falle zu Grunde gehen."[1])

Diese stimmungsvolle und seltsame Erzählung hatte Wagners Geist vom ersten Augenblick an lebhaft beschäftigt, ohne jedoch sofort seinen Dichtergeist anzuspornen, denn er war damals mit der Komposition des „Rienzi" beschäftigt. Kurze Zeit nachher wurde er auf seiner abenteuerlichen Reise von Riga nach London durch einen Sturm an die norwegische Küste verschlagen, und zwar nach jener Bucht von Sandwike, wo er später seinen Holländer landen liess. Dort hörte er im Heulen des Orkanes die Geschichten der Seeleute über das Geisterschiff und seinen geheimnisvollen Kapitän und sofort gewann die alte Volks-Sage Leben und Farbe vor seinen Augen. Auch kam ihm, als Pillet ihm den Vorschlag machte, ein lyrisches Drama für die Oper zu schreiben, die Geschichte vom Fliegenden Holländer sofort in den Kopf. Er verständigte sich mit Heine, der ihn ermächtigte, den Stoff zu seinem geplanten Drama aus der Novelle zu schöpfen. Kurze Zeit darauf war der Entwurf des Fliegenden Holländers verfasst und Pillet überreicht.

Die Komposition des „Fliegenden Holländers" ist in der Geschichte des Wagner'schen Dramas ein hochwichtiges Datum. Zwischen diesem Stücke und „Rienzi", der kaum einige Monate älter ist, besteht ein Unterschied, der so ungeheuer, so wunderbar ist, dass, um mit Wag-

[1]) Heine, Werke, Bd. IV, 131 u. f. Hamburg 1862.

[2]) Ges. Sch. I, 3.

ner zu sprechen, „im Leben keines Künstlers eine so auffallende Umwandlung, in so kurzer Zeit vollbracht, zu entdecken“ ist. Wagner zeigt sich hier in der That zum ersten Male als selbständiger Dramatiker. „Mit dem ‚Fliegenden Holländer‘,“ sagt er in seiner „Mitteilung an meine Freunde“, „beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfassers von Operntexten verliess.“[1]) Die „Feen“, das „Liebesverbot“, „Rienzi“ waren in der That nichts als Bearbeitungen vorliegender Litteratur-Werke für die Bühne: — einer Fabel von Gozzi, eines Dramas von Shakespeare, eines Romans von Bulwer. Diesmal dagegen hatte Wagner kein anderes Material gehabt, als einige humoristische Seiten Heines und Matrosensagen, die wahrscheinlich sehr gestaltlos waren. Er hatte seinem Werke also selbst Leben und litterarische Form zu geben. Und die Dichtung, die er unter diesen Umständen schuf, war kein künstliches und verwickeltes historisches Schaustück nach der Art des „Rienzi“, sondern ein äusserst schmuckloses und packendes Drama, das sich unter wenigen Personen abspielt: dem Holländer und seiner Befreierin Senta, Daland, Sentas Vater, und Erik, ihrem Verlobten. Die Handlung war so einfach, dass Wagner zu Anfang sogar daran gedacht hatte, seinen Gegenstand in einem Akte abzuthun und sein Stück „Dramatische Ballade“ zu betiteln. Wenn er indess seinem Werke in der Folge etwas mehr Umfang gab, so zwang er sich doch, keinerlei willkürliche Verwicklung in die Handlung einzuführen, alles rein episodische Beiwerk fortzulassen und alles, was nach gewöhnlicher ro-

---

[1]) Ges. Schr. IV, 266. S. auch Briefe an Röckel, S. 66: „Die Periode, seit der ich aus meiner inneren Anschauung schuf, begann mit dem Fliegenden Holländer.“

mantischer Fabel schmecken konnte, auszuscheiden. Man hat sogar bemerken wollen, dass die Handlung im „Fliegenden Holländer“ jener idealen Einfachheit der Fabel, die wir als einen der wesentlichsten Züge des Musikdramas kennen gelernt haben, näher kommt, als im „Tannhäuser“ und „Lohengrin“.[1]) Der „Fliegende Holländer“ kann also sowohl durch den behandelten Stoff, wie durch den Geist, aus dem er geboren ist, für das erste eigentliche Wagner'sche Drama gelten. Es ist hier am Platze, die entscheidenden Merkmale dieser neuen Kunstform kurz zu erörtern und zu zeigen, welche Stelle sie nach unserer Ansicht in der deutschen Litteraturgeschichte einzunehmen scheint.

Wagners Drama weist zunächst einige hervorstechende Züge auf, die seinen Zusammenhang mit der Romantik erkennen lassen. Es ist erstlich romantisch wegen der Art der behandelten Stoffe. Wie bekannt, ist die vielleicht bedeutendste That der deutschen Romantik die Wiederbelebung der germanischen Vorzeit. Die Romantiker haben alle Andenken an diese Vergangenheit — litterarische Denkmäler des Mittelalters, Romane und Volkslieder, Kindergeschichten, Sagen und Überlieferungen — nicht allein pietätvoll gesammelt; sie haben ihnen auch ein aktuelles, lebendiges Interesse geben wollen. Sie begnügten sich nicht mit archäologischen, litterarhistorischen und philosophischen Studien: sie hatten den Ehrgeiz, jenen Schatz halbvergessener Überlieferungen nicht allein einem kleinen Kreise von Gebildeten, sondern dem ganzen deutschen Volke zugänglich zu machen. Daher eine ganze Litteratur von Übersetzungen, Bearbeitungen und Nachbildungen, an die sich Wagners Werk unbestreitbar anschliesst. Alle Stoffe seiner Dramen sind

---

[1]) Chamberlain, „Das Drama R. Wagners“, S. 42. Leipzig 1892.

thatsächlich der germanischen Sagenwelt oder ausländischen Sagen entlehnt, die im Mittelalter in Deutschland populär geworden sind. Auch sind diese Gegenstände alle vor Wagner von Dichtern der romantischen Schule behandelt worden. Tieck hat Siegfrieds Jugend in Romanzen behandelt und die Tannhäuser-Sage in novellistischer Form dargestellt. Ebenso hat Fouqué in einer Novelle die Sage vom Sängerkrieg auf der Wartburg und in seinem Drama „Sigurd, der Held des Nordens“ die Nibelungen-Sage behandelt. Auch Hoffmann und Novalis haben sich an der Sage vom Sängerkrieg inspiriert. Immermann beabsichtigte, die Geschichte vom Schwanen-Ritter in Verse zu bringen und hat ein wunderbares Fragment eines Heldengedichtes über Tristan und Isolde und eine dramatische „Mythe“, „Merlin“, verfasst, zu welcher er durch die Parzifal- und Graals-Sage angeregt wurde. Heine hat Wagnern den Stoff zum „Fliegenden Holländer“ direkt geliefert und eine seltsame und stimmungsreiche Lesart der Tannhäuser-Sage hinterlassen. Endlich hat Weber daran gedacht, diese nämliche Sage nach einem Text von Clemens Brentano zur Oper zu verwenden, und Schumann beabsichtigte in dem Augenblick, wo Wagner seinen Lohengrin komponierte, einen Gegenstand aus dem Sagenkreise der Tafelrunde zu behandeln. Diese einfache Aufzählung — die sich übrigens sehr leicht weiter fortsetzen liesse [1]) — lässt deutlich erkennen, dass Wagner immer Motive behandelt hat, die einigermassen in der Luft lagen, und deren hohen poetischen Wert

---

[1]) Über die Nibelungen-Sage existiert eine Menge von Tragödien. Ausser der von Fouqué, z. B. die von F. R. Hermann (1819), E. W. Müller (1822), F. Wachtler (1822), K. F. Eichhorn (1824), J. Zarnack (1826), E. B. S. Raupach (1839), Chr. Wurm (1839), W. Osterwald (1849) u. s. w.

seine Vorgänger oder Zeitgenossen wohl empfunden hatten. Aber während die meisten litterarischen Werke der Romantik für das grosse Publikum heutzutage tot sind und nur noch das Interesse des Litteratur-Forschers reizen, hat Wagner es verstanden, für die Gegenstände, die er behandelte, die endgiltige Form zu finden, in der sie auf die Nachwelt gekommen sind und noch heute in der Vorstellung unserer Zeitgenossen leben. Seine Dramen bilden also für das moderne Bewusstsein sozusagen ein gutes Stück Romantik.

Auch in einer andern Hinsicht scheint mir Wagner zu den Romantikern zu gehören: er hat mit ihnen ein stark entwickeltes Naturgefühl gemein. Wie bekannt, ist die Natur bei den romantischen Dichtern wirklich lebendig, belebt, mit Geistern und Gespenstern belebt; nach ihnen giebt es wirklich eine Seele des Waldes, der Wasser und Berge, und diese Seele ist es, deren geheimnisvolles und dunkles Wesen sie zu deuten wissen. Bei Tieck z. B. herrscht, wie Heine in seiner „Romantischen Schule“ bemerkt, eine Art von sonderbarem Einverständnis mit der Natur, vornehmlich mit dem Pflanzen- und Steinreich. „Der Leser,“ sagt er, „fühlt sich wie in einem verzauberten Walde, er hört die unterirdischen Quellen melodisch rauschen. Er glaubt manchmal im Geflüster der Bäume seine eigene Stimme zu vernehmen; die breitblättrigen Schlingpflanzen umstricken manchmal beängstigend seinen Fuss; wildfremde Wunderblumen schauen ihn an mit ihren bunten, sehnsüchtigen Augen; unsichtbare Lippen küssen seine Wangen mit neckender Zärtlichkeit; hohe Pilze wie goldene Glocken wachsen klingend empor am Fusse der Bäume; grosse schweigende Vögel wiegen sich auf den Zweigen und nicken herab mit ihren klugen langen Schnäbeln. . . . Alles atmet, alles lauscht,

alles ist schaudernd erwartungsvoll.“[1]) Bei Weber ist dasselbe tiefe Naturgefühl vorhanden, nur dass es sich nicht mehr in Worten ausdrückt, wie bei Tieck, sondern in Tönen. Die äusseren Erscheinungen verwandeln sich bei ihm zu Melodieen; die Gegenden, die er besucht, klingen in seiner Phantasie gleichsam wie Musik-Stücke, so dass er sogar im Stande war, mit Hilfe der musikalischen Erinnerung, die sich seinem Gedächtnis eingeprägt hatte, die Gesichts-Eindrücke wieder hervorzurufen, welche diese Erinnerung hatten entstehen lassen. Die musikalische Natur-Schilderung macht zum guten Teil den Reiz des „Freischütz“ aus, eines der vollkommensten Werke, das die Romantik hervorgebracht hat. Weber malt hier die Poesie der Wälder mit ihrem unendlichen Zauber, ihrem lachenden Glück am lichten Tage, ihrer fröstelnden Schwermut bei sinkender Sonne, ihrer drohenden Unheimlichkeit im Dunkel der Nacht, wo die bösen Geister ihr Spiel treiben.

Ganz wie die Romantiker, nur machtvoller als irgend einer von ihnen, hat auch Wagner die Natur zu den menschlichen Geschehnissen hinzugefügt und uns jene dunkle, elementare Seele der Dinge empfinden lassen. Wir haben schon vorhin (S. 23) sein Talent als Fresko-Maler und seine erstaunliche Fähigkeit bewundert, eine dramatische Handlung als Reihenfolge von malerischen oder prächtigen Bildern zu empfinden, deren Rahmen die Natur, und zwar eine wesentlich romantische Natur abgiebt. Es ist hinzuzufügen, dass seine Verse und namentlich seine Musik einen eigentümlich packenden

---

[1]) Heines Werke, herausg. v. Strodtmann, VI, S. 141 u. folg. — Über das Naturgefühl bei den Romantikern, insbesondere bei Tieck, s. auch Brandes: „Die romant. Schule in Deutschland“. 4. Aufl. Leipzig, 1894, S. 135 u. folg.

Kommentar zu diesen prächtigen Bildern abgeben. Dank dieser Vereinigung des äusseren Schaustücks mit Poesie und Musik erreicht Wagner Wirkungen von seltener Gewalt. Wie z. B. der „Freischütz“ das Waldes-Gedicht ist, so ist der „Fliegende Holländer“ das Gedicht des zornigen Weltmeers mit seinem Stürmen und Toben. Und ebenso wie Weber die Phantasie des Zuschauers gefangen nimmt, indem er ihm die phantastischen Dekorationen der Wolfsschlucht vorführt, lässt Wagner in ähnlicher Absicht sein Geisterschiff erscheinen und im Blitzesschein schweigend über das tobende Meer gleiten; seine blutroten Segel, sein schwarzer Mast, seine gespenstische Bemannung verkörpern dem Zuschauer in ihrer phantastischen Form jenen Schrecken, der die Seele des Schiffers ergreift, wenn er dem furchtbaren Toben des entfesselten Meeres preisgegeben ist. Namentlich im „Ring des Nibelungen“ hat Wagner Naturbeschreibungen, die vielleicht nicht ihres Gleichen haben. Zuerst das erstaunliche Vorspiel des „Rheingold“, das uns in die Geheimnisse des Lebens der Wasser einweiht und uns das Spiel der Wellen schildert, die die Klippen im Grunde des Stromes umschmeicheln. Dann in der „Walküre“ die berühmte Liebes-Szene zwischen Siegmund und Sieglinde, wo der Wollust-Hauch einer lauen Frühlingsnacht die Thüre von Hundings Saal öffnet, wo die Klarheit des Mondlichtes plötzlich die düstere Behausung umflutet und den Lippen Siegmunds ein glühender Hymnus zu Ehren des heiligen Frühlings entquillt. Oder die Schilderung des Wetters, in dessen zerfetztem Gewölk unter Donner und Blitz, wie vom Sturme getrieben, die Walküren einherjagen. Und vor allem im „Siegfried“ jene einzige Szene des zweiten Aktes, das „Waldweben“, wo der Wald voll unbestimmter Geräusche und Vogelgezwitscher ist und

mit seinem Gemurmel die kindlich neue Seele des jungen Siegfried in süsse Träume wiegt. Doch wozu diese Beispiele noch vermehren: ihr mächtiger Reiz entgeht der Analyse und lässt sich auf keine Art beweisen. Die, welche wir nannten, genügen vollauf, um jedem, der ihren Zauber empfindet, zu beweisen, dass Wagner als Schilderer der elementaren Natur-Gewalten, jenes seltsamen und geheimnisvollen Lebens der Dinge, das wir dunkel um uns ahnen, ohne es zu begreifen, die romantische Tradition mit glänzendem Erfolge fortgesetzt hat. —

Er übertrifft die Romantiker als Schilderer der menschlichen Seele und nähert sich hierin vielleicht mehr den Klassikern, insbesondere Goethen. Die Romantiker haben in ihren Bestrebungen, die germanische Vorzeit wieder zu beleben, in der That meist nicht mehr erreicht, als die Schilderung ausserordentlicher Abenteuer; sie haben unserer Einbildungskraft eine malerische und seltsame Dekoration vorgetäuscht, aber nicht verstanden, uns unter dem Panzer oder dem Kettenhemde des Ritters oder germanischen Recken eine Seele zu zeigen, die der modernen ähnlich ist. Heine vergleicht die Ritter-Geschichten de la Motte Fouqué's mit jenen gewirkten Tapeten, die wir Gobelins nennen und die durch reiche Gestaltung und Farbenpracht mehr unser Auge als unsere Seele ergötzen.[1]) Dieser Vergleich liesse sich auf zahlreiche Werke dieser Epoche anwenden, als welche mehr durch ihr mittelalterliches Gewand denn durch die Tiefe der menschlichen Leidenschaften interessieren. Ein Werk, wie Immermanns „Merlin", das wie Goethes „Faust" oder Wagners Dramen eine starke innere Handlung und einen tiefsinnigen philosophischen Grundgedanken hat, bildet in der romantischen Litteratur

[1]) Heines Werke, VI, S. 243.

eine Ausnahme. Gewöhnlich lässt die innere Handlung bei den Romantikern viel zu wünschen übrig. Es ist lehrreich, in dieser Hinsicht den „Freischütz“ mit dem „Tannhäuser“ zu vergleichen. Beide behandeln, wie man richtig bemerkt hat, im Grunde denselben Gegenstand, nämlich den Kampf des Bösen mit dem Guten, Gottes mit der Hölle![2]) Während aber im „Tannhäuser“ der Kampf zwischen dem bösen Verlangen nach Wollust und der reinen Liebe zu Elisabeth in der Seele des Helden vor sich geht, hat das Vergehen Maxens im „Freischütz“ etwas ganz Äusserliches. In der Leidenschaft, die seine Seele erfüllt, in der Liebe zu der holden Agathe liegt nichts Schuldiges. Max wird nicht wie Tannhäuser von unlauteren Wünschen gequält; sein einziges Verbrechen ist, dass er die Hölle gerufen hat, — die Hölle, die er aus tiefster Seele hasst und fürchtet, — um seiner Liebe zu helfen, und darum ist auch sein Charakter in psychologischer Hinsicht weit weniger anziehend, als der Tannhäusers, denn es fällt uns schwer, ein Vergehen so rein formaler Natur ganz ernst zu nehmen. Zum gleichen Schlusse kommt man, wenn man Agathe mit Elisabeth vergleicht. Elisabeth opfert sich zum Heile Tannhäusers; sie bietet ihr Leben zur Sühne für das Verbrechen Dessen, den sie trotz seines Falles immer noch liebt. Agathe ist nur ein Kind des Waldes, naiv und ernst, aber rein passiv; kaum dass sie in das Drama eingreift, indem sie Max einen Wink giebt, gerade als er sich nach der Wolfsschlucht begeben will. Sie ahnt nur im Schatten der grossen Bäume unbestimmt furchtbare und geheimnisvolle Gewalten und betet zu Gott, dass

---

[2]) C. Bellaigue, Revue des deux mondes vom 1. Juni 95. S. 699 u. folg.

der Geliebte ihren Schlingen und Fallen entgehen möge. Ohne zu handeln, ohne zu wollen, wirkt sie durch die geheime Tugend ihrer Liebe und Reinheit auf den Ausgang ein. Sie ist eine ganz primitive, gleichsam vegetative Seele und kaum bewusster, als jene Seele der Dinge, deren Geheimnisse uns die Romantiker so gern erzählen. Ganz anders Wagners Personen. Sie sind keine konventionellen Typen, keine Drahtpuppen in mittelalterlicher Kleidung, keine elementaren Natur-Wesen, die mehr aus dunklem Instinkt als aus einem seiner Ziele bewussten Willen handeln. Das Wagner'sche Drama, so wie wir es in unserer Einleitung definiert haben, ist wesentlich psychologisch und menschlich. Wagner begnügt sich nicht damit, seine Personen malerisch und altertümlich zu kostümieren, er beschränkt sich nicht auf die Schilderung der Natur und der elementaren Empfindung, er trachtet vor allem danach, uns Seelen zu schildern, uns in das innere Leben des Menschen einzuführen. Darin schliesst sich sein lyrisches Drama an die griechische Tragödie wie an das klassische Drama Goethes an, mit welchem es eigentümliche Ähnlichkeiten hat. Es ist in der That merkwürdig, zu beobachten, wie Goethe und Wagner, trotzdem sie von völlig verschiedenen Voraussetzungen ausgehen, dennoch zu sehr ähnlichen künstlerischen Formeln gelangen. Wagner stellte sich, wie wir weiter oben (S. 2 u. f.) gezeigt haben, einzig und allein auf den Standpunkt des Künstlers und basiert seine Theorie vom Musik-Drama auf das Studium der dem Wort und der Musik eigenen Ausdrucks-Kräfte. Goethe ist, namentlich seit seiner italienischen Reise, wo er das klassische Ideal in sich aufnahm, vornehmlich Denker und trachtet, das Weltall immer besser zu verstehen, nicht mehr allein in seinen oberflächlichen und vergänglichen Er-

scheinungen, sondern in seiner innern Wahrheit und seinen ewigen Gesetzen. Als Gelehrter sucht er die Einheit des Weltalls; er bemüht sich, kraft jener Gabe der Intuition, von der wir schon sprachen, die gemeinsamen Analogieen zu finden, die zwischen den Einzel-Erscheinungen bestehen und z. B. zu zeigen, dass alle Tierarten oder Pflanzenformen nur Abwandlungen eines einzigen gleichen Urtypus sind. Ebenso sucht er als Künstler die unendliche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zu begreifen und zur Einheit zurückzuführen. Wie der geniale Mensch in jeder Einzelerscheinung der Aussenwelt die allgemeine Idee sieht, die sie ausdrückt, ebenso soll auch der Künstler unter der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen das allgemein Menschliche erkennen. Er soll sich nicht an Das halten, was zufällig ist, noch dabei stehen bleiben, die charakteristischen Einzelheiten zu schildern, welche die Individuen scheiden. Die Alten, vornehmlich die Griechen, haben der Menschheit das höchste Gesetz der grossen Kunst offenbart; sie verfuhren, sagt Goethe, nach eben den Gesetzen, nach welchen die Natur verfährt, und ihre Werke sind etwas Ewiges und Notwendiges, wie die Werke der Natur selbst. Nach ihrem Vorbilde soll auch der moderne Dichter von sich selbst absehen lernen, „sein Auge Licht sein lassen“, den Effekt meiden, das Weltall getreu wiederspiegeln und die Manier fliehen, um den Stil zu erlangen. — So wird das Drama bei Goethe wie bei Wagner, wenn auch bei diesem aus völlig anderen Gründen, als Nachbildung der antiken Tragödie aufgefasst; sie wollen beide ganz allgemeine und einfache Typen darstellen, sie wollen nicht die unendliche und ewig wechselnde Mannigfaltigkeit der Individuen nachbilden, sondern die ewigen Gefühle der Menschheit schildern. Man hat oft darauf hingewiesen, dass Goethes Dramen zuweilen

an's Opernhafte streifen.[1]) Andrerseits ist es auch merkwürdig, dass das Wagner'sche Drama, das „aus dem Geiste der Musik geboren“ ist, romantische Stoffe ähnlich behandelt, wie Goethe seine letzten Dramen.

Gleichwohl ist Wagner nicht mit einem Schlage zur Verwirklichung jenes menschlich-psychologischen Dramas gekommen, dessen idealen und endgiltigen Typus wir vorhin im „Tristan“ gefunden haben. Gegen 1841, als er an der Komposition des „Fliegenden Holländers“ war, — auf dessen Spezialuntersuchung wir jetzt zurückkommen — hatte Wagner noch keine feststehende Theorie über das Musik-Drama. Er liess sich sowohl in der Wahl seines Gegenstandes, wie in der Weise seiner Behandlung, einzig und allein von seinem Künstler-Instinkt leiten; und dieser Instinkt war bisweilen noch unsicher und schwankend, weshalb auch der „Fliegende Holländer“ neben unbestreitbaren Schönheiten noch manche sinnfälligen Mängel aufweist, die sich in den folgenden Werken nicht wiederfinden.

Der erste Fehler, den Wagner an seinem Werke selbst bemerkte und auf den er in seiner „Mitteilung an meine Freunde“ [1]) aufmerksam machte, ist der, dass die Charaktere aller Personen noch nicht deutlich und bestimmt genug sind; ihre Zeichnung ist noch verschwommen, etwas weichlich. Diese Unvollkommenheit tritt sehr deutlich hervor, wenn man die Personen des „Fliegenden Holländers“ mit denen der späteren Dramen vergleicht. In seinen Werken nach 1848 hat Wagner seine Figuren in grossen Zügen, aber eigentümlich lebendig, plastisch und ausdrucksvoll mit Meisterhänden gebildet,

---

[1]) S. z. B. F. Vischer, „Goethes Faust“, S. 72 u. folg. Stuttgart 1875.

[1]) Ges. Schr. IV, 267. Vergl. 319.

wie Puvis de Chavannes seine grossen Kompositionen in vereinfachten Umrissen gezeichnet hat. Man denke nur an die Walküre Brünnhild, an den jungen siegesfrohen Siegfried, an den Schuhmacher und Poeten Hans Sachs, oder auch an Parzifal, jenes einfache, reine Herz, das sich durch Mitleid zur Heiligkeit erhebt. Ohne Zweifel sieht man die Personen des „Fliegenden Holländers“ nicht mit derselben Deutlichkeit; man erfasst ihre äussere Gestalt nur ganz unbestimmt; man hat oft Mühe, die Züge ihrer moralischen Persönlichkeit auseinander zu halten. Senta's Verlobter, der Jäger Erik, ist nur eine blasse Schattenfigur ohne charakteristische Züge: nach den Worten der Freundinnen Senta's erwartet man einen Eifersüchtigen; in Wirklichkeit aber thut er in den beiden Szenen, wo er auftritt, nichts; er klagt nur, er hat niemals die Energie, Senta dem geheimnisvollen Fremdling streitig zu machen. In Folge hiervon kann man sich seine Liebe für Senta kaum recht vorstellen; so wenig bethätigt sich diese Liebe in überzeugender Weise. Die Figur Dalands ist besser gelungen, aber er tritt nur im ersten Akte hervor; im eigentlichen Drama ist seine Rolle fast null. Und wenn wir endlich die beiden Haupt-Charaktere, Senta und den Holländer, mit einander vergleichen, so müssen wir uns sagen, dass sie, so einfach sie anscheinend sind, doch völlig aufhören, verständlich zu sein, sobald man sich die Beweggründe, die sie zum Handeln treiben, einigermassen klar zu machen versucht. Hat zunächst Senta je den Erik geliebt? Es scheint Ja, denn sie gilt für seine Verlobte, und als Erik sieht, dass er sie verlieren soll, klagt er sie ausdrücklich an, dass sie ihm die geschworene Treue bräche:

„Senta, o Senta, läugnest du? —
Willst jenes Tags du nicht dich mehr entsinnen,
als du vom Fels mich riefest in das Thal?
Als, dir des Hochlands Blume zu gewinnen,
mutvoll ich trug Beschwerden ohne Zahl.
Gedenkst du, wie auf steilem Felsenriffe
vom Ufer wir den Vater scheiden sah'n?
Er zog dahin auf weissbeschwingtem Schiffe,
und meinem Schutz vertraute er dich an: —
Als sich dein Arm um meinen Nacken schlang,
gestandest Liebe du mir nicht auf's Neu'?
Was bei der Hände Druck mich hehr durchdrang,
sag', war's nicht die Versich'rung deiner Treu'?"[1])

Wenn aber Senta den Erik wahrhaft geliebt hat, warum giebt sie sich ohne Kampf einer anderen Liebe hin? Wagner motiviert diesen plötzlichen Umschlag allerdings durch einen sehr glücklichen Zug und bereitet es folgendermassen vor: Senta hat den Fliegenden Holländer immer geliebt, selbst als sie ihn nur nach dem alten, verwitterten Bilde kannte, das in ihrem Hause an der Wand hing; und als Erik ihr vorwirft, dass sie so ganz in der Betrachtung dieses alten Bildes aufginge und ihr seinen Schmerz klagt, dass er sich minder geliebt fühlte, als jener geheimnisvolle Unbekannte, bricht sie in die Worte aus:

„O prahle nicht! Was kann dein Leiden sein?
Kennst jenes Unglücksel'gen Schicksal du?"[2])

Und indem sie Erik das Bild des Holländers zeigt, fährt sie fort:

„Fühlst du den Schmerz, den tiefen Gram,
mit dem herab auf mich er sieht?

---

[1]) Ges. Schr. I, 288 u. f.
[2]) Ebenda, 276.

Ach, was die Ruh' ihm ewig nahm,
wie schneidend Weh durch's Herz mir zieht." [1])

Das sind bezeichnende Worte, die uns, wie ich glaube, den Schlüssel zu Sentas Charakter geben. Ihre Neigung zu Erik ist die instinktive, natürliche, auch selbstsüchtige Liebe eines jungen Mädchens zu ihrem sie anbetenden Liebhaber; indem sie den Holländer liebt, erhebt sie sich zur Liebe aus Mitleid, die von jedem egoistischen Wunsche rein ist und nicht nach persönlichem Glücke, sondern nach Selbst-Aufopferung trachtet. Anfangs wird sie sich des Gegensatzes dieser doppelten Liebe nicht bewusst: ihre Neigung zu Erik und ihr unendliches Mitleid für den Holländer kommen ihr wie Gefühle verschiedener Welten vor; sie scheinen ihr nicht einmal unvereinbar. Sie will nicht zugeben, dass sie Erik Unrecht thut, indem sie den Holländer liebt. Kaum dass dieser Gedanke ihr einen Augenblick durch den Kopf zuckt, als sie ihr Schicksal unwiderruflich besiegelt, und den Holländer zum Gatten nimmt. Die tragische Krisis tritt für sie ein, als sie plötzlich inne wird, dass diese doppelte Liebe unmöglich ist, als sie sich gezwungen sieht, zwischen Erik, der eine letzte, höchste Anstrengung macht, das Herz seiner Braut wiederzugewinnen, und dem Holländer, dem sie soeben Treue gelobt hat, ein für alle Mal zu wählen. Diese Haupt-Szene, die der Katastrophe unmittelbar vorangeht, hat in Wagners Drama nicht die volle Entwicklung gefunden, die sie beansprucht; sie ist viel mehr skizziert als gründlich ausgeführt. Deshalb kommt auch dieser Widerstreit so feiner Gefühle, wie er in Senta's Seele vor sich geht, vielleicht nicht mit der erwünschten Deutlichkeit heraus. Durch

[1]) Ges. Schr. I, 276.

die zweideutigen Antworten und Ausflüchte des jungen Mädchens hindurch erkennt man nur schwer die Grösse des von ihr gebrachten Opfers, sodass die Kritik ihre Liebe zu Erik zuweilen in Zweifel gezogen hat. Man erkennt allerdings ganz klar und deutlich, dass Senta unwiderruflich entschlossen ist, dem Holländer zu folgen; man ist viel weniger überzeugt, dass sie dem Erik wahrhaft zugethan ist; man hat nicht den Eindruck, dass eine Trennung von diesem so lau geliebten Bräutigam ihr sehr tiefen Schmerz bereiten kann. Ihr Schmerz drückt sich kaum in zwei oder drei kurzen Erwiderungen aus; auch scheint ihr hauptsächlich daran zu liegen, Erik zu beweisen, dass er nicht das Recht hat, ihr Wortbrüchigkeit vorzuwerfen.[1])

Wenn es aber hinsichtlich der wahren Gefühle Sentas Zweifel giebt, so sieht man noch weniger ein, welche Motive das Verhalten des Holländers veranlassen. Zuerst, wenn man den Matrosen-Chor des Geister-Schiffes liest, scheint es einem wohl, dass der Holländer wieder in

---

[1]) Über Senta's Charakter siehe die Studie von F. Stade in den Bayreuther Bl. von 1882, S. 305 u. folg., 353 u. folg. Wir glauben mit dem Verfasser, dass Wagners Absicht nicht zweifelhaft ist. Aber wir fragen uns, ob er in der Ausführung diese Absicht in ihrer ganzen Deutlichkeit und wünschenswerten Kraft ausgedrückt hat. Wir möchten in den verschiedenen Erklärungen, die man von Senta's Charakter gegeben hat, ein Zeichen sehen, dass er nicht ganz klar gebildet ist. Der Meinung Derer, die den dramatischen Konflikt in Senta's Seele läugnen und ihre Liebe zu Erik in Zweifel ziehen, steht die absolut entgegengesetzte Meinung von A. Jullien gegenüber, der in seinem „Richard Wagner“ (S. 83, Paris u. London 1886) behauptet, dass Senta schliesslich „dem süssen Wieder-Erwachen einer Jugendliebe nachgiebt,“ und als der Holländer kommt, um sie zu nehmen, „in Eriks Arme fällt.“ Aber diese Erklärung scheint uns durch eine nur etwas aufmerksame Prüfung des Wagner'schen Textes völlig widerlegt.

See stechen müsse, weil die Zeit, die er auf Land bleiben kann. verflossen ist. Ehe Sentas Treue gegen ihren neuen Gatten die geringste Probe bestanden, treffen sie ihre Vorbereitungen zur Abfahrt.

„Kapitän, bist wieder da?“

singen sie, während der Sturm im Takelwerk pfeift.

Hui! — Segel auf —
Deine Braut, sag', wo sie blieb? —
— Hui! — Auf in See! —
Kapitän, Kapitän! hast kein Glück in der Lieb'!“[1])

Wogegen der Holländer andrerseits weder Senta noch Daland etwas von seiner nahen Abfahrt gesagt hat; er spricht nicht davon, dass er Senta mit sich nehmen will, und als er wieder sein Schiff betritt, thut er dies scheinbar nur. weil er Senta untreu glaubt. Aber zu diesem Gefühl der Verzweiflung und Bitterkeit kommt noch ein andres Motiv, das schon in Heines Erzählung angedeutet war. Der Holländer geht, ehe die Hochzeit gefeiert ist, und verzichtet so freiwillig auf seine letzte Aussicht auf Erlösung, eben weil er Senta liebt und zugleich an ihrer Treue zweifelt, ihr also den Fluch ersparen möchte. der Alle erreicht, die ihm Treue gegeschworen haben, aber ihren Schwur nicht halten.

„Wohl hast du Treue mir gelobt, doch vor
dem Ewigen noch nicht: — Dies rettet dich!
Denn wiss', Unsel'ge, welches das Geschick,
die jene trifft, die mir die Treue brechen: —
ew'ge Verdammnis ist ihr Los! —
Zahllose Opfer fielen diesem Spruch
durch mich! — Du aber sollst gerettet sein. —
Leb' wohl! — Fahr hin, mein Heil, in Ewigkeit!“[2])

---

[1]) Ges. Schr. I, 287.
[2]) Ebenda, 290.

Durch diesen etwas listigen Kunstgriff wird schliesslich auch der Holländer, wie Senta, durch selbstlose Liebe geläutert. Aber die Folge dieser Kreuzung verschiedener Motive ist Die, dass man zuguterletzt nicht mehr weiss, ob er geht, weil er dem Schicksal gehorchen muss und die Treue seiner Gattin prüfen will, oder weil er an der Treue seines Weibes zweifelt und an seiner Rettung verzweifelt, oder endlich, weil er, von Liebe und Mitleid ergriffen, lieber ewig leiden, als Sentas Unglück verschulden möchte.

Übrigens scheint uns der „Fliegende Holländer“ nicht allein als psychologisches, sondern auch als symbolisches Drama den folgenden Werken nachzustehen. Der Hauptgedanke des Stückes ist zwar, wie man anerkennen muss, weitaus selbständiger und besser ausgedrückt, als im „Rienzi“, aber doch nicht mit solcher Breite, Deutlichkeit und pathetischer Kraft entwickelt, wie man wünschen könnte. In seiner „Mitteilung an meine Freunde“ drückt Wagner diesen Leitgedanken, der ihn zur Zeit der Ausarbeitung seines Werkes beseelte, in genialer und bestechender Weise aus. „Die Gestalt des „Fliegenden Holländers“,“ sagt er, „ist das mythische Gedicht des Volkes: ein uralter Zug des menschlichen Wesens spricht sich in ihm in herzergreifender Gewalt aus. Dieser Zug ist in allgemeinster Bedeutung die Sehnsucht nach Ruhe aus Stürmen des Lebens.“[1]) Wagner findet diese Sehnsucht nach Frieden in der Odysseus-Sage ausgedrückt, deren Held lange Jahre die Meere durchirrt und nach seiner Heimat, seinem Herde und seiner Gattin sich sehnt, nach der treuen Penelope, die im Palaste von Ithaka seiner harrt, und mit der er am Schlusse

[1]) Ges. Sch. IV, 265 u. f.

wieder vereinigt werden soll. Später drückt das Christentum, das kein irdisches Vaterland kennt und Ruhe wie Glück nur im Jenseits erwartet, dasselbe Gefühl durch ein neues Symbol aus; es ist die Sage vom Ewigen Juden. Der ewig Unstäte ist verdammt, ohne Zweck und Freude immerfort zu leben, ohne andere Hoffnung, als sein irdisches Martyrium mit seinem Leben zu enden: er sehnt sich nach dem erlösenden Tode, dem guten Tode, in dem er endlich den Frieden finden wird, der ihm auf Erden versagt war. Gegen Ende des Mittelalters jedoch fangen die Völker wieder an, Leben und Handeln zu lieben; es ist dies die Zeit der fernen Entdeckungen, der grossen Reisen, nicht mehr auf dem Mittelmeer, wie zu Zeiten der Griechen, sondern auf dem unermessenen Ozean. Und das ewig-menschliche Gefühl, das die Mythen von Odysseus und dem Ewigen Juden erzeugt hatte, macht eine neue Verwandlung durch: es ist nicht mehr die Sehnsucht des Odysseus nach Weib und Herd, die er verloren hat, die er aber kennt und von denen er weiss, wo sie wiederzufinden sind; es ist auch nicht mehr der Wunsch nach dem Jenseits, dem Frieden des Grabes, der den Ewigen Juden beseelt; es ist die Sehnsucht nach einem neuen Vaterlande, einem unbekannten, fernen Lande, das der Mensch ahnt, ohne es zu kennen, ohne zu wissen, wo er es finden kann. Der verwünschte Holländer ist der Held der also verwandelten Sage: „Der holländische Seefahrer ist zur Strafe seiner Kühnheit vom Teufel (das ist hier sehr ersichtlich: dem Elemente der Wasserfluten und der Stürme) verdammt, auf dem Meere in alle Ewigkeit rastlos umherzusegeln. Als Ende seiner Leiden ersehnt er, ganz wie Ahasveros, den Tod; diese, dem Ewigen Juden noch verwehrte Erlösung kann der Holländer aber gewinnen durch — ein Weib, das

sich aus Liebe ihm opfert: die Sehnsucht nach dem Tode treibt ihn somit zum Aufsuchen dieses Weibes; dies Weib ist aber nicht mehr die heimatlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, — sage ich es mit einem Wort heraus: das Weib der Zukunft."[1]) Und nachdem Wagner von seinen Illusionen über Paris abgekommen war, wo er das gelobte Land zu finden hoffte und sich einem fremden oder feindlichen Milieu gegenüber fand, identifizierte er sich in Gedanken gern mit dem kühnen Seefahrer, der sich gegen Wind und Wetter verschworen hatte, er wollte neue Länder entdecken, und zur Strafe für seine Vermessenheit nun ohne Herd und Heimat auf dem Meere herumirren musste. Er träumte nicht, wie Odysseus, von der endlichen Rückkehr nach der verlassenen Heimat; er wollte nicht wieder nach seinem deutschen Ithaka zurück, um dort das klägliche Leben wieder aufzunehmen, das er bei seiner Fahrt nach Paris über Bord geworfen hatte. Das wirkliche Deutschland, das er kennen gelernt und verlassen hatte, besass für ihn nichts besonders Anziehendes. Was er sang und träumte, das war ein unbekanntes Deutschland, ein Vaterland, das ihn lieben und verstehen sollte, wie Senta ihren verfluchten Holländer liebte, eine Umgebung, von der er sich in allen seinen Reform-Plänen, in seinem gross angelegten Streben nach einem immer höheren ästhetischen und moralischen Ideale unterstützt fühlte.[2])

Dies war die ganz gewiss selbsteigene und anziehende allgemeine Idee, die Wagner in der Sage vom Fliegenden Holländer entdeckte. Zum ersten Male stellt

---

[1]) Ges. Schr. IV, 266.

[2]) Ges. Schr. IV, 268.

er hier in seinem Drama ein wirkliches Problem, dem wir von nun an in jedem seiner Werke begegnen werden: das Problem der Erlösung. Alle seine Helden und Heldinnen vom Holländer oder Tannhäuser bis zu Wotan und Tristan, Amfortas und Kundry suchen den Weg zum wahren Glücke, den Sinn des Lebens und finden ihn am Ende ihrer Prüfungen zumeist durch das Eingreifen eines „Erlösers“, der ihnen den rechten Weg weist oder sie durch einen Akt der Liebe oder des Mitleids erlöst. So wird der verwünschte Holländer durch die Liebe Sentas erlöst, Tannhäuser durch die Aufopferung Elisabeths, Wotan und die Götter von Walhall durch Brünnhildens Eingreifen, Amfortas und Kundry durch die erlösende Tugend des einfältigen und reinen Parsifal. Bemerken wir gleichwohl, dass das Problem der Erlösung im „Fliegenden Holländer“ noch ziemlich unbeholfen gestellt ist, da Wagner uns nicht wissen lässt, welches die tragische Schuld seines Helden ist und weshalb er der Erlösung bedarf. Es wird uns nur gesagt, dass der Holländer „dem Teufel getrotzt“ habe. Sein Vergehen ist also noch äusserlicher, als das Maxens im „Freischütz“, der wenigstens den Teufel zu Hilfe gerufen hatte, was im ganzen genommen vielleicht tadelnswerter ist, als ihm Trotz zu bieten, obschon keines der beiden Verbrechen vor unserem Verstande bestehen kann.[1]) Der Holländer scheint das passive

[1]) Wenn man im „Fliegenden Holländer“ einen moralischen Sinn sucht, so kann man mit A. Ernst („Die Kunst R. Wagners“, S. 333) zur Not annehmen, dass die tragische Schuld des Holländers der Stolz ist, „der gewaltsame und unbezähmbare Stolz, die Quelle aller zahllosen Übel“. Übrigens lässt sich der Charakter des Max in derselben Weise interpretieren. Allein dies ist nur eine mögliche Auslegung: sie wird einem nicht notwendig durch das Stück selbst aufgezwungen.

Opfer einer böswilligen, äusseren Gewalt zu sein; man sieht nicht ein, warum er für sein Geschick verantwortlich sein soll; man wird keine moralische Veränderung an ihm gewahr; oder jedenfalls wird die innere Entwicklung, wenn es auch feststeht, dass Wagner sie hat darstellen wollen, nur sehr dunkel angedeutet, wie wir bei Untersuchung der Charaktere Sentas und des Holländers gesehen haben.

Im Grunde hat die innere Handlung im „Fliegenden Holländer" noch nicht jene unbedingt vorwiegende Bedeutung, die sie in den späteren Stücken haben wird. Wagner sucht noch nicht in dem Masse, wie er es später, z. B. im „Tristan", thut, alle Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das innere Drama zu konzentrieren, das sich im Seelengrunde der Personen des Stückes abspielt. Der „Fliegende Holländer" ist in gewissem Sinne ganz wie „Rienzi" noch ein „Theaterstück".[1]) Man findet darin neben dem psychologischen Drama im eigentlichen Sinne malerische und romantische Elemente, mit denen Wagner augenscheinlich beabsichtigt hat, die Phantasie des Zuschauers in Bann zu thun und vielleicht über die Unvollkommenheiten der inneren Handlung hinwegzutäuschen: zunächst eine Zaubergeschichte, eine Geisterfabel, deren Hauptperson — fast ebenso wichtig, wie der Holländer selbst — das verwünschte Schiff mit seinem Spuk und seiner phantastischen Ausrüstung ist. Dann ein wundervolles Meeres-Gedicht, malerische und prachtvolle Schilderungen des Sturmes, der in der finstern Nacht heult und ächzt und die Fluten, über die er hinwegbraust, wütend peitscht. In dieser Hinsicht gehört das Stück noch zur romantischen Oper, allerdings mit

---

[1]) Ges. Schr. I, 3.

dem Unterschiede, dass in der romantischen Oper die malerischen und phantastischen Elemente zumeist durch ihre eigene Seltsamkeit einnehmen sollen und keinerlei ernste Bestimmung haben, während sie im „Fliegenden Holländer“ keineswegs als unnötige Zuthaten anzusehen sind, sondern sich eng an das eigentliche Drama anschliessen. Darum wäre auch nichts ungerechter, als den hohen poetischen Wert der neuen Oper Wagners zu verkennen. Vom „Rienzi“ zum „Fliegenden Holländer“ ist ein bedeutender Fortschritt. Zum ersten Male bringt Wagner hier eine Sage auf die Bühne, die er zum Symbole ewig menschlicher Gefühle macht, die er selbst empfunden, und an denen er gelitten hatte. Er hat somit einer alten Volks-Sage ein eigentümlich intensives und packendes neues Leben eingehaucht. Und trotz der Unbestimmtheit der Linien, auf die wir hingewiesen haben, ist sein verwünschter Holländer nichtsdestoweniger die erste jener grossen, mächtig gemeisselten Figuren, die wir von jetzt ab in jedem seiner Werke finden werden, und die sich jeder Phantasie mit unvergesslichen Zügen einprägen. „Seit Byron,“ sagt Liszt in seinem Aufsatz über den „Fliegenden Holländer“, „hat kein Poet ein so bleiches Phantom in düsterer Nacht aufgerichtet.“

III.

Tannhäuser.

Der „Fliegende Holländer“ war, wo nicht ein Misserfolg, so doch nur ein halber Erfolg. Am Abend der ersten Vorstellung wurde er, wiewohl mangelhaft interpretiert, günstig aufgenommen, aber von der Lokal-Kritik heruntergerissen. Die Instrumentierung wurde zu überladen, die Musik zu einförmig düster, zu arm an leicht fasslichen Melodieen, eher gelehrt als herzbewegend gefunden. Das Publikum, das von Wagner etwas Ähnliches wie den „Rienzi“ erwartete, fühlte sich einem so völlig selbsteignen Werke gegenüber, das den Erwartungen, die man daran geknüpft hatte, so vollständig zuwider lief, einigermaassen ratlos. Auch liess es sich von der Kritik aufschwatzen, das Stück wäre verfehlt, so dass der „Fliegende Holländer“ nach der vierten Aufführung vom Repertoir verschwand. Zugleich ward „Rienzi“ mit dauerndem Erfolge wiederholt. Die Lektion war deutlich genug. Wenn Wagner wieder einen Triumph feiern wollte, wie den des „Rienzi“, so musste er seine neuen Ideen über das Musik-Drama um jeden Preis zum Opfer bringen und auf das historische Genre, auf das grosse Schaustück zurückkommen. Bei welchem Entschluss blieb er stehen?

Von Paris hatte er zwei dramatische Ideen von sehr ungleichem Werte mitgebracht, die er beide nach Vollendung des „Fliegenden Holländers“ in den Monaten gefasst hatte, die ihm noch bis zu seiner Rückkehr nach Deutschland blieben; es waren dies ein historischer Dramen-Plan über Manfred und der Plan zu einer romantischen Oper über die Tannhäuser-Sage.

Zuerst hatte das historische Projekt Wagners schöpferische Phantasie beschäftigt, nachdem er, gegen Ende 1841, den „Fliegenden Holländer“ beendet hatte. In der freien Zeit, die ihm die Anfertigung der Potpourris und Arrangements liess, mit denen er sich die Rückreise nach Dresden verdienen wollte, hatte er sich in die deutsche Geschichte vertieft, um sich eine deutliche Vorstellung von jenem deutschen Vaterlande zu machen, dem er nach den Jahren des Pariser Exils wieder zustrebte, — und zugleich einen Opern-Stoff darin zu finden. Er hatte im Prinzip thatsächlich nichts gegen das historische Genre. Nicht wegen einer ästhetischen Theorie, sondern weil der Zufall ihm einen Sagen-Stoff nahegelegt hatte, der alsdann auf seine dichterische Phantasie wirkte, hatte er seinen „Fliegenden Holländer“ komponiert. Er sah also keinen Grund, warum ihm das Studium der Geschichte nicht auch einen ebenso günstigen Stoff liefern könnte. In einem Theaterbericht über Halévys „Königin von Cypern“ aus dem Jahre 1841 rät er selbst den Textdichtern an, im grossen Buche der Geschichte mit Eifer zu lesen, irgend ein hochdramatisches Ereignis herauszunehmen, die Erzählung in fünf Teile zu zerlegen, welche die fünf Akte bilden sollen, und endlich diese Akte so interessant zu gestalten, wie ihr Geschick es vermöchte. Er garantiere ihnen, dass sich durch dieses Verfahren mit geringer Mühe sehr brauchbare Libretti herstellen

liessen.[1]) Und er selbst that bei seinem Studium der deutschen Geschichte nichts andres, als dass er seinen eignen Ratschlägen folgte und dieselben in die Praxis übersetzte, — obwohl er in dem Masse, wie er die Geschichte der alten Kaiser durchnahm, bald inne wurde, wie schwierig es wäre, einen ihm zusagenden Gegenstand darin zu finden. Fast alle schienen ihm zur dramatischen Umgestaltung und zum Gegenstand einer musikalischen Ausführung gleich ungeeignet; er verwarf sie zugleich als Dramatiker und als Komponist. Er blieb schliesslich bei einer Episode aus der Geschichte der Hohenstaufen stehen, die ihm zu freierer Behandlung geeignet schien. Es war dies die Eroberung des Königreichs Sizilien durch Manfred, den Sohn des deutschen Kaisers Friedrich II. Wagner nahm sich vor, auf das eigentlich historische Drama, das mit Manfreds Krönung endete, ein Drama der Leidenschaft aufzupfropfen, das er aus seiner Phantasie schöpfte. Er entsann sich, einmal einen Stich gesehen zu haben, der den zweiten Friedrich umgeben von einem fast völlig arabischen Hofe darstellte; arabische Weiber tanzten und sangen vor ihm. Dieser letzte Zug hatte seine Phantasie lebhaft beschäftigt und ihm den Gedanken eingegeben, den Genius des zweiten Friedrich, dessen grosse Figur ihn ganz besonders gefesselt hatte, in einer jungen Sarazenin zu personifizieren, einer Frucht des Liebesverhältnisses zwischen dem Kaiser und einer Orientalin während seines friedlichen Aufenthaltes in Palästina. Dieses heroische und begeisterte junge Weib erscheint als Prophetin am Hofe Manfreds. Geheimnisvoll verbirgt sie ihre Abkunft, um durch das Rätsel ihrer Erscheinung auf den jungen Fürsten einzuwirken; sie befeuert seinen Mut,

---

[1]) Ges. Schriften I, 245.

reisst ihn zur That hin, gewinnt die Araber in Lucera und führt ihn von Sieg zu Sieg bis zum Throne. Als ihre Arbeit gethan ist, wirft sie sich freiwillig in einen Dolch, der gegen den König gezückt war, und enthüllt ihrem Bruder im Sterben das Geheimnis ihrer Geburt.[1]) Dieser weder glanz- noch wärmelose Entwurf verlor indessen in Wagners Augen bald seinen Reiz; er wurde sich sehr schnell bewusst, dass er bei dem Standpunkte, den er einnahm, einen grossen Fehler hatte: die Personen, die er erforderte, waren nicht typisch genug. Sein Dramen-Projekt erschien ihm als ein „reich glänzendes, schillerndes und prangendes historisch-poetisches Gewebe, das wie ein prunkend faltiges Gewand die wahre, schlanke menschliche Gestalt verbarg", um deren Anblick es seinem inneren Verlangen zu thun war. Und allmählich ward es ihm klar, dass historische Stoffe sich nicht zum Musik-Drama eignen, weil die Geschichte uns die Dinge nicht in ihrer wahren inneren Wesenheit zeigt, sondern nur einen verworrenen und buntscheckigen Knäuel von Thatsachen bietet, die auf eine einfache Form zu bringen und in plastischer Gestalt darzustellen unmöglich ist.[2]) Diese Gründe, die er instinktiv fühlte, ohne sie schon klar zu erfassen, bestimmten ihn, den historischen Entwurf einstweilen beiseite zu legen und sich mit dem Plane des „Tannhäuser" zu befassen, der zur selben Zeit in seinem Geiste keimte.

Gleichwohl war dieses Aufgeben noch kein endgiltiges. Nach dem halben Misserfolge des „Fliegenden Holländers" war Wagner versucht, zum „Manfred" zu-

---

[1]) Dieser Entwurf wurde in den Bayr. Blättern von 1889, S. 6 u. folg. veröffentlicht.

[2]) Ges. Schr. IV, 272.

rückzukehren. Dies war, das fühlte er, gerade der geeignete Stoff, um wieder einen Triumph wie beim „Rienzi“ davonzutragen, besonders wenn eine Interpretin wie die Schröder-Devrient die junge Sarazenin spielte. Er entwarf also in aller Eile ein genaues Szenarium des Stückes und legte es ihr vor. Aber die Rolle, die er ihr zugedacht, gefiel ihr nicht. „Die Prophetin kann nicht wieder Weib werden“: dies ist der charakteristische Hauptzug der moralischen Persönlichkeit der Freundin Manfreds. Aber die Schröder, die eine ebenso leidenschaftliche Natur wie grosse Künstlerin war, wollte das Weib durchaus nicht aufgeben; auch behauptete sie, es fehle dem Charakter an Leben und Glut. Diesmal ward „Manfred“ unwiderruflich verurteilt; und es ist dies vielleicht nicht einmal zu bedauern. Für ein Stück dieses Genres, das Wagners neuen Tendenzen nur mehr unvollkommen entsprach, hätte es ihm an Enthusiasmus gefehlt: er hätte sich, wenn er daran schuf, des niederdrückenden Gefühles nicht erwehren können, dass er, um einen unmittelbaren Erfolg sicherer zu erzielen, dem Geschmacke des Publikums für die historische Oper etwas von seinen innersten künstlerischen Überzeugungen opferte. Er kam also auf „Tannhäuser“ zurück, der schon seit langem eine mächtige Anziehungskraft auf ihn ausübte.

Tannhäuser war, ehe er der Sage verfiel, eine sehr reale Persönlichkeit, ein Minnesänger, der im 13. Jahr-

[1]) Über die verschiedenen Fassungen der Tannhäuser-Sage s. die Aufsätze von W. Golther in den Bayr. Blättern 1889, S. 132, und Bayr. Taschenbuch 1891, S. 8 u. folg., desgl. eine neue Studie von Gaston, Paris in der Revue de Paris vom 15. III. 1898, S. 307, sowie einen Bericht von Söderhjelm über „Antoine de la Saale und die Tannhäuser-Sage“. (Berichte der Neu-philologischen Gesellschaft in Helsingfors, Bd. II).

hundert gelebt hat und nach dem wenigen, was wir von ihm wissen, ein ziemlich abenteuerliches Leben geführt zu haben scheint; er hat Glück und Unglück, Überfluss und Elend kennen gelernt. Er war kein Schöngeist und gestand selbst zu, dass er die Kunst, schöne Melodieen zu ersinnen, nicht besässe. Und da er durch die Form seiner dichterischen Erzeugnisse nicht zu fesseln vermochte, suchte er ihnen wenigstens durch die Neuheit oder Originalität dessen, was er erzählte, oder durch einen zuweilen recht unterhaltenden parodischen Ton einen gewissen Reiz abzugewinnen. Er macht sich z. B. über die höfische Minne und ihre Gebräuche lustig, indem er die phantastischen Heldenthaten aufzählt, welche die Weiber von ihren Liebhabern fordern. Der Ritter muss z. B., damit ihm seine Dame ihre Huld schenkt, den Apfel herbeischaffen, den Venus dem Paris gab, oder auch den Lauf des Rheines ablenken, ihr Sand vom Meeresgrunde heraufholen, wo die Sonne im Meere versinkt, einen Mondesstrahl auffangen, wie ein Vogel in den Lüften schweben, den Salamander aus dem Feuer ziehen u. a. Ein anderes Mal erzählt er nicht ohne Laune, wie das Elend über ihn hereinbricht, wie er sein Vermögen verloren hat, weil er schöne Frauen, guten Wein, leckere Speisen und jede Woche zwei Bäder zu sehr geliebt hat, dass sein Haus ohne Dach, seine Stube ohne Thür, sein Keller eingestürzt und seine Küche ausgebrannt ist, dass seine Lasttiere nicht tragen, sein Pferd zu langsam geht, seine Koffer leer und seine Kleider zu dünn sind. Durch welchen Zufall sich die Sage dieser ziemlich prosaischen Persönlichkeit bemächtigt hat, um den so echt poetischen Typus des büssenden Sängers der Liebe daraus zu gestalten, ist heute schwer zu sagen. Vielleicht, weil er etwas lustige

Liebesgeschichten erfunden, weil er — freilich im Scherze — erzählt hatte, dass seine Holde ihn fortgeschickt hätte, den Apfel zu holen, den Paris der Venus gegeben, vielleicht auch, weil die armen fahrenden Leute, die am Wege sangen, es für ausgeschlossen hielten, dass einer der ihren schöne Weiber, leckere Speisen und jede Woche zwei Bäder ohne teuflische Beihilfe hätte haben können. Vielleicht hat es über den Minnesänger Tannhäuser auch nie eine geschichtliche Sage gegeben, und dann wäre der Name Tannhäuser ganz einfach durch einen zufälligen Umstand in eine Geschichte hineingekommen und an Stelle einer andern Persönlichkeit getreten.[1]) Immerhin entstand — nach den Einen am Ende des 13. Jahrhunderts nach den Andern gegen Mitte des 15. Jahrhunderts — das Volkslied, das den schuldigen und reuigen Minnesänger und den Papst Urban zusammenbringt, jenen strengen Repräsentanten des christlichen Asketentums und der dominikanischen Intoleranz.

---

[1]) Gaston Paris sieht (in der Revue de Paris vom 15. VII. 1897 und 15. III. 1898) in der Tannhäuser-Sage eine deutsche Umgestaltung der italienischen Sage vom Monte della Sibilla, deren wesentliche Daten übereinstimmen. In der einen wie in der andern dringt ein deutscher Ritter in ein unterirdisches „Paradies" ein, entreisst sich ihm wieder durch Willensentschluss, bittet den Papst um Absolution und kehrt, als dieser sie abschlägt, in den Zauberberg zurück, sodass die Abgesandten des Papstes, die ihm die Absolution bringen sollen, zu spät kommen. Diese italienische Sage ist nur eine christliche Umgestaltung eines sehr alten und weitverbreiteten Sagen-Stoffes, der nach Gaston Paris vielleicht keltischen Ursprunges ist und sich folgendermassen zusammenfassen lässt: Ein Sterblicher gelangt durch die Liebe einer Göttin bei Lebzeiten in eine übernatürliche Sphäre, wo ewiger Frühling lacht und unveränderliches Glück herrscht. Aber im Schosse der Seligkeit ergreift ihn der Wunsch, die Welt der Lebenden wiederzusehen, er erscheint in der That wieder auf Erden und kehrt danach in das Zauberreich zurück, wo Liebe und Unsterblichkeit seiner warten.

Der Ritter Tannhäuser, so erzählt das Lied, wollte die Wonnen der Liebe kennen lernen und stieg in den Venus-Berg hinab, wo er ein Jahr lang der Geliebte der Göttin war. Aber nach Verlauf dieser Zeit bemächtigten sich seiner Ermattung, Gewissensbisse und Furcht, seine Seele verloren zu haben; er verabschiedet sich von Venus, entsagt seiner verruchten Liebe und verlässt, die Hilfe der reinen Magd Marie anrufend, den Berg, das Herz voller Reue und Traurigkeit.

„. . . Ich will gen Rom wohl in die Stadt,
Mich dort dem Papst vertrauen.

Nun fahr' ich fröhlich auf der Bahn
— Gott woll' mein immer walten! —
Zu einem Papst, der heisst Urban,
Ob ich möcht' Heil erhalten.

‚Ach Papst, ach lieber Herre mein,
Ich klag' Euch hier mein' Sünden,
Die ich mein' Tag' begangen hab',
Wie ich Euch will verkünden.

Ich bin gewesen auf ein Jahr
Bei Venus, einer Frauen.
Nun wollt' ich Beicht' und Buss' empfahn,
Möcht' Gottes Antlitz schauen.'

Der Papst, der hielt in seiner Hand
Ein Stäblein ganz verdorret.
‚So wenig dieser Stab je grünt,
Kommst du zu Gottes Hulde!'

Da zog er wieder aus der Stadt
In Trauer und in Leiden.
‚Maria, Mutter, reine Magd,
Ich muss mich von dir scheiden!' —

Er zog nun wieder in den Berg
Und blieb dort ohne Ende:
‚Ich will zu meiner Frauen zart;
Gott, Gott selbst thut mich senden.‘ —

‚Seid Gott willkommen, Tannhäuser!
Ich hab' Euch lang entbehret.
Seid mir willkommen, lieber Herr,
Mein Buhle auserkoren.‘

Es währte bis zum dritten Tag,
Der Stab fing an zu grünen.
Der Papst schickt' aus in alle Land',
Wo Tannhäuser thät' wohnen.

Der war schon wiederum im Berg
Und hatt' sein Lieb erkoren,
Drum muss der vierte Papst Urban
Auch ewig sein verloren.“ [1])

Man sieht deutlich, welche Tendenz diese in ihrer naiven Einfachheit so erschütternde Erzählung verfolgt. Der alte Dichter ist ein glühender und überzeugter Christ; die Sünde der Wollust, der Tannhäuser fröhnt, verabscheut er in tiefster Seele; aber nicht minder tadelt er die erbarmungslose Härte des asketischen Dominikaners. Der Schluss seines Gedichtes will sagen, dass das höchste Gesetz des Christentums die Liebe und Barmherzigkeit ist, und dass jede Sünde durch aufrichtige Reue gebüsst werden kann. Der Papst selbst wird verdammt, weil er gegen das Gesetz der Liebe gesündigt hat; als er den dürren Zweig in seinen Händen wieder grünen sieht,

---

[1]) Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, herausgegeben von L. Uhland, No. 297. Die mittelhochdeutschen Wortformen sind unter peinlicher Sinneswahrung in's Hochdeutsche übertragen worden. D. Übers.

muss er, freilich zu spät, erkennen, dass es vermessen und gottlos ist, dem göttlichen Erbarmen Schranken zu setzen.

Wagner kannte die Tannhäuser-Sage seit seiner Jugend durch eine romantische Erzählung Tiecks, die ihm aber, obwohl sie seine Phantasie beschäftigte, durch ihren halb mystischen, halb leichtfertigen und frivolen Ton missfiel und seine dichterische Begeisterung nicht erregte.[1]) Erst die Volksballade, die ihm während seines Pariser Aufenthaltes in die Hände fiel, wirkte sogleich auf seinen Schaffenstrieb ein. Er sah sich nun nicht mehr einem zusammengewürfelten historischen Stoffe gegenüber, wie der Manfred es war; sondern ein einfaches und natürliches, klares und plastisches Volkslied lag ihm vor. Tannhäuser schien ihm „den Geist des ganzen ghibellinischen Geschlechtes“ in einer einzigen Gestalt zu verkörpern; auch die Gestalt des reuigen Sängers der Liebe nahm vor seinem inneren Auge bald Leben und Farbe an.[2])

Obschon er also die Figur des Tannhäuser ohne Änderung eines wesentlichen Zuges von der Volkspoesie übernehmen konnte, scheint ihn doch seine Dichter-Phantasie zur Verschmelzung der Tannhäuser-Sage mit einer andern Überlieferung derselben Zeit, dem Sängerkrieg auf der Wartburg, getrieben zu haben. Ein Gedicht aus dem 13. Jahrhundert, das sehr mittelmässig ist, aber seiner Zeit viel Erfolg hatte, berichtet von einem angeblichen Sänger-Turnier, das auf der Wartburg vor dem berühmten Landgrafen Hermann von Thüringen, dem ruhmreichen Gönner der mittelalterlichen Liebes-

---

[1]) Ges. Schr. IV, 269. Die Tieck'sche Novelle trägt den Titel: „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser“. Sie befindet sich in den „Romantischen Dichtungen“ (1799), Bd. I, S. 423 u. f.

[2]) Ges. Schr. IV, 271 u. f. Vergl. 269.

Sänger, unter den bedeutendsten Minnesängern stattgefunden haben soll. Wer in diesem seltsamen Turnier unterläge, sollte den Tod durch Henkershand finden. Das Gedicht erzählt uns die verschiedenen Waffengänge dieses Streites. Er findet zwischen einer fast sicher unhistorischen Persönlichkeit, Heinrich von Ofterdingen, und einem unter dem Namen „der tugendhafte Schreiber“ bekannten Dichter statt, dem Reinmar, Wolfram von Eschenbach, Biterolf und Walther von der Vogelweide zur Seite stehen. Heinrich von Ofterdingen, der die Tugenden des Herzogs von Österreich feiert, wird von seinen Rivalen, welche die Trefflichkeit des Landgrafen von Thüringen preisen, besiegt. Er ruft darauf den Zauberer Klingsor aus Ungarland zu Hilfe, der vergebens alle seine Zauberkünste anwendet, um den Gegner, der ihm gestellt worden ist, Wolfram von Eschenbach, zu schlagen. Er giebt Rätsel auf — Wolfram löst sie; er ruft die Hölle — und Wolfram verscheucht ohne Mühe die Teufel. Wenn nun auch der Gedanke eines Sängerstreites zwischen den vornehmsten Minnesängern glücklich zu nennen ist, so besitzt dieses alte Gedicht in seiner Schwerfälligkeit, Weitschweifigkeit und Pedanterie doch nur geringe Anziehungskraft. Wagner kannte das Motiv des Sängerkrieges auf der Wartburg schon seit seiner Jugend durch eine Novelle Hoffmanns,[1]) und fasste, man weiss nicht, warum, den Plan, diese Sage mit der Tannhäuser-Sage zu verschmelzen, indem er, wie es schon ein deutscher Philologe vor ihm gethan, die Person des Tannhäuser mit der des Ofter-

[1]) „Der Kampf der Sänger, einer alten Chronik nacherzählt.“ Urania für 1819, später in die „Serapionsbrüder“ (II, S. 23 u. folg., herausgegeben von Dümmler) aufgenommen.

dingen identifizierte.[1]) Er liess sich in Paris im Jahre 1841 durch einen seiner Freunde den Text des alten Gedichtes vom Sängerkrieg geben. Im folgenden Jahre entwarf er während eines Aufenthaltes in Teplitz vor den Proben des „Rienzi“ den allgemeinen Plan seines Stückes und begann sogar schon mit der musikalischen Skizzierung. Im Monat November desselben Jahres machte er sich dann an die eigentliche Komposition und schuf an seinem Werke mit fieberhaftem Eifer, sobald ihm seine vielfachen Amtspflichten als Kapellmeister einmal etwas Ruhe liessen. Am 13. April 1845 war die Partitur vollendet. Die Begeisterung für sein Werk wuchs in dem Maasse, wie er sich dem Ende näherte, so-

---

[1]) Wagner behauptet, (Ges. Schr. IV, 269), in Paris ein Volksbuch vom Tannhäuser gefunden zu haben, in welchem er — freilich in sehr summarischer Weise — die Verschmelzung der Tannhäuser-Sage mit der des Sängerkrieges angedeutet fand. Man kennt indess kein Volksbuch dieser Art. Golther nimmt in seiner schon erwähnten Studie über die Quellen des Tannhäuser (Bayr. Blätter 1889, S. 132 u. folg.) an, dass Wagner die Erzählung der Tannhäuser-Sage durch Grimm (Deutsche Sagen I, Nr. 170) gekannt habe. Die beiden Sagen von Tannhäuser und dem Sängerkriege scheinen vor Wagner nur von einem Philologen Namens Lukas kombiniert worden zu sein; dieser hat in einer Dissertation „Über den Krieg von Wartburg“, Königsberg 1838, den Versuch gemacht, die Identität von Tannhäuser und Ofterdingen durch freilich sehr schwache Beweisgründe nachzuweisen. Es ist zu bezweifeln, ob Wagner diese ziemlich obskure Dissertation gelesen hat, es sei denn, dass er sie durch den Philologen kennen lernte, der ihm den Text des Gedichtes vom Sängerkrieg geliefert hatte. Vielleicht ist er auch durch eine Notiz, die sich in einer Sagen-Sammlung von Bechstein (1838) findet, auf die Verschmelzung beider Sagen gebracht worden; nach dieser hätte Tannhäuser beabsichtigt, sich zum Landgrafen Hermann zu begeben, als der Sängerkrieg gerade stattfand, aber Venus hätte ihn in den Hörselberg gelockt. (S. Munker, „R. Wagner“, S. 35, Bamberg 1891.)

dass er immer mehr fürchtete, ein plötzlicher Tod möchte ihm den Ruhm rauben, es zu vollenden. Als er die letzte Note schrieb, fühlte er sich, wie er sagte, so glücklich, als ob er einer Lebensgefahr entgangen wäre.[1])

Mit der Komposition des „Tannhäuser“ hatte Wagner einen neuen entscheidenden Schritt vorwärts gethan. Ohne Zweifel besteht zwischen diesem Stücke und dem „Fliegenden Holländer“ eine unleugbare Verwandtschaft. Beide sind romantisch ausgestattet. Die Mysterien des Venusberges und der Zauberspuk des verwünschten Schiffes entsprechen einander. Wagner betitelte sein Werk zu Anfang sogar „Der Venusberg, romantische Oper“. Zudem behandeln beide Dramen dasselbe Grund-Motiv: die Erlösung eines Sünders durch die Liebe einer Jungfrau. Man findet in beiden Stücken neben den Haupt-Rollen sogar die gleiche Neben-Rolle eines unglücklichen Liebhabers der Heldin: hier Wolfram, dort Erik. Es ist jedoch ebenso sicher, dass „Tannhäuser“ ein Werk von viel höherem Wurfe ist, als der „Fliegende Holländer“. Seine Personen sind weit lebendiger und besser charakterisiert, die äussere Handlung malerischer, reicher an Ereignissen, in dramatischer Hinsicht fesselnder.

---

[1]) Ges. Schr. IV, 279, 284. — Der „Tannhäuser“ von 1848 erfuhr, ehe er die jetzige Form annahm, noch zwei bedeutende Umwandlungen. Im Jahre 1847 änderte Wagner den Schluss, der ursprünglich weder die Erscheinung der Venus noch die Ankunft des Sarges der Elisabeth auf der Bühne enthielt. — 1861 erfuhr das Stück eine neue Umänderung für die beabsichtigten Aufführungen der Pariser Oper, die sich auf das Bacchanal und die Szene zwischen Venus und Tannhäuser im ersten Akte, auf die Ansprache des Landgrafen an die Sänger, auf den Wettstreit der Sänger, der zur Erhöhung der dramatischen Lebendigkeit abgekürzt und beschränkt wurde, und auf das Vorspiel zum dritten Akte erstreckte. (A. Ernst u. Poirée: „Etude sur Tannhäuser“ 1895.)

Endlich entwickelt sich — und darin liegt vornehmlich die Überlegenheit des neuen Dramas — die innere Handlung, die im „Fliegenden Holländer“ trotz der Einfachheit des äusseren Rahmens noch verschwommen und unbestimmt war, im „Tannhäuser“ trotz der verhältnismässig verwickelten sichtbaren Handlung in wunderbarer Breite.

Wenn wir auf Wagners poetisches Verfahren näher eingehen, so sehen wir zunächst, dass er eine gewisse Zahl von Motiven teils aus den alten Quellen der Sage, teils aus modernen Umformungen derselben genommen hat. Er hat zunächst natürlich den Tannhäuser der Volks-Überlieferung wieder belebt, den reuigen Christen, der sich aus den Wonnen des Venusberges nach „der Glocken trautem Klange“ sehnt, der danach lechzt, Busse zu thun, sich von Venus losreisst, indem er die Jungfrau Maria anruft, und schliesslich nach Rom pilgert, um den Papst um Erlassung seiner Sünden zu bitten. Aber er scheint sich auch der schönen Romanze Heines entsonnen zu haben, deren Anfang berichtet, wie der Ritter Tannhäuser sich den Armen der Venus entreisst und der Wollust müde von neuem ein leidender Mensch zu werden verlangt.

„Frau Venus, meine schöne Frau:
Von süssem Wein und Küssen
Ist meine Seele worden krank,
Ich schmachte nach Bitternissen.

Wir haben zu viel gescherzt und gelacht.
Ich sehne mich nach Thränen;
Und statt mit Rosen möcht' ich mein Haupt
Mit spitzigen Dornen krönen.“ [1])

---

[1]) Heine, Werke, XVI, 230.

Wagner überträgt diesen Zug, der in seiner Eingebung ganz modern ist, auf die erste Szene seines Dramas, wo Tannhäuser zu Venus sagt:

„Nicht Lust allein liegt mir am Herzen.
Aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen."

Aber vor allem Hoffmanns „Sängerkrieg" hat Wagnern eine Reihe von Zügen geliefert, an denen er sich inspiriert zu haben scheint. Hoffmanns Ofterdingen ist wie Wagners Tannhäuser eine leidenschaftlich ehrgeizige Natur, die auf Liebe und Ruhm brennt. Er ist wie jener dem edelmütigen und rechtschaffenen Wolfram in wahrer Freundschaft zugethan. In Hoffmanns Erzählung macht Ofterdingen dem Wolfram das Herz der schönen Gräfin Mathilde von Falkenstein streitig, wie Tannhäuser in Wagners Drama Wolframs Nebenbuhler bei Elisabeth ist. Ebenso preisen Ofterdingen und Tannhäuser in ihren Liedern Venus und die Lust[1]) und ziehen sich so den Hass der Minnesänger der Wartburg zu. Alle beide werden schliesslich, nachdem sie „trostlos an den Ufern des Höllenflusses umhergeschwankt"[2]) sind, erlöst und verzichten — der eine auf die Bezauberung der Venus, der andre auf Klingsors Zauberkünste.

Gleichwohl muss man anerkennen, dass Wagner seinen Vorgängern im Ganzen wenig schuldig ist. Wenn das Drama vom „Fliegenden Holländer" in der Novelle

[1]) Hoffmann schildert die Wirkung der Lieder Ofterdingens folgendermassen: „Glühende Düfte wehten daher, und Bilder üppigen Liebesglücks flammten in dem aufgegangenen Eden aller Lust" (Dümmler'sche Ausgabe, S. 34). Nasias, eine Art von Doppelgänger Ofterdingens, den Klingsors Zaubereien geschaffen haben, singt vom Reize Helenas und den Wonnen des Venusberges in seinem Dichter-Kampfe mit Wolfram (S. 61) und vor den Sängern der Wartburg (S. 68).

[2]) Hoffmann, S. 72.

Heines, deren sich Wagner bedient hatte, fast ganz skizziert vorlag, so ist die dramatische Fabel und vor allem die innere Handlung des „Tannhäuser“ im Gegenteil Wagners eigenste Schöpfung. Während der Tannhäuser der Sage nur ein reuiger Wollüstling und Hoffmanns Ofterdingen ein Ehrgeiziger ist, der sich in sein Schicksal fügt, versinnbildlicht Wagners Tannhäuser einen der tiefsten Triebe des menschlichen Herzens, die Sehnsucht nach Glück. nach unmittelbarem Genuss, nach greifbarem Erfolge. Die Venus, die er anbetet, ist nicht nur die Göttin der entnervenden und erniedrigenden Wollust: sie ist auch die Quelle aller Erdenfreude, aller Schönheit, alles dessen, was das Leben gut und heischbar macht; ohne sie wäre diese Welt nur eine Wüste. Ihr Reich ist nicht für die Schwachen und Sklaven, es erschliesst sich nur den Helden, den Verwegenen, die wie Faust alles menschliche Glück und Leid zu kosten verlangen.[1]) Darum behält auch Tannhäuser, als er sie im ersten Akt verlässt, eine begeisterte Verehrung für sie übrig. „Nie,“ ruft er aus,

„Nie war mein Lieben grösser, niemals wahrer,
als jetzt, da ich für ewig dich muss flieh'n!“[2])

Wenn er den Venusberg verlässt, so geschieht dies nicht aus asketischer Entsagung, sondern weil er es müde ist, sich dem Joche der Wollust zu beugen, weil er sein Menschen-Schicksal erfüllen will, weil er das Leben als ewigen Kampf und nicht als Zustand ewiger und thatloser Glückseligkeit auffasst. Darum weiss er auch von vornherein, dass er nie zu Venus zurückkehren wird, weil er wie Faust entschlossen ist, sein Haupt nie auf

---

[1]) Über die Vergleichung Tannhäusers mit Faust s. A. Ernst, „L'Art de R. Wagner“, S. 342. Paris 1893.

[2]) Ges. Schr. II, 8.

faules Kissen zu legen, nie dem flüchtigen Augenblicke ein „Verweile doch, du bist so schön!" zuzurufen. Aber die Liebe erscheint ihm immer als das höchste Gesetz des Daseins.

„Stets soll nur dir, nur dir mein Lied ertönen! . . .
Dein süsser Reiz ist Quelle alles Schönen,
und jedes holde Wunder stammt von dir.
Die Glut, die du mir in das Herz gegossen,
als Flamme lod're hell sie dir allein!
Ja, gegen alle Welt will unverdrossen
fortan ich nun dein kühner Streiter sein!" [1])

Tannhäuser stellt uns somit ein Stück von Wagners eigner Seele dar. Wie sein Held verspürte auch er ein heisses Verlangen nach Glück in sich; er hatte in Paris glühend nach Erfolg getrachtet; er trachtete danach in Dresden, und er hatte die Wonne seiner ersten Künstler-Triumphe, die Lebensfreude in sympathischer Umgebung gierig geschlürft. Aber wie Tannhäuser fühlte auch er, wie gefährlich es ist, in den seichten Genüssen zu schwelgen, die der grosse Haufen für das wahre Glück ansieht. Um dieses sinnliche Glück zu erlangen, nach dem er begehrte, um Künstler-Ruhm zu ernten, musste er, dies war ihm wohl bewusst, die Eingebungen seiner höheren Natur dem Geschmacke des Publikums opfern, den Mode-Launen folgen, zur Gemeinheit herabsteigen, sich zu kläglichen Kompromissen hergeben. Die positiven Genüsse des Lebens stellten sich ihm nur in Gestalt herabwürdigender Versuchungen dar, die er, falls er seine künstlerischen Überzeugungen nicht verleugnen und in seinen eignen Augen nicht herabsinken sollte, um jeden Preis von sich stossen musste. [2])

---

1) Ges. Schr. II, 8.

2) Ges. Schr. IV, 278 u. folg.

Tannhäuser tritt inzwischen doch in's Menschenleben zurück. Die Vergangenheit erscheint ihm nur noch als ein böser Traum; er nimmt seinen Platz unter den Wartburg-Sängern wieder ein, er sieht des Landgrafen Tochter, die holde und reine Elisabeth wieder, deren Herz er dereinst durch seine Lieder gerührt hatte und die sich seit seinem Fernsein in Trübsal verzehrt. [1]) Schon scheint das höchste Glück ihm zuteil zu werden: Elisabeth ist ein Geständnis ihrer Liebe entflohen; sie ist sein, wenn er Sieger im Sängerkampfe ist, der sich bereitet, wenn er besser als die andern das Geheimnis der keuschen Liebe durchdringt. Aber er unterliegt immerfort der unkeuschen Macht der Venus; er vermag nicht mehr zu lieben, ohne dass Gier seine Liebe befleckt. Und in der steigenden Hitze des Wettstreites lässt sich Tannhäuser durch die verzehrende Leidenschaft immer weiter hinreissen, bis er im Augenblicke, wo ihn der sündige

---

[1]) Die erste Idee der Elisabeth ist Wagnern vielleicht durch einen Zug der alten Sage vom Sängerkrieg auf der Wartburg eingegeben worden, den Grimm in seiner Darstellung derselben (Deutsche Sagen II. No. 563) wiedergegeben hat: als Ofterdingen besiegt ist und seine Feinde ihn dem Scharfrichter Stempfel übergeben wollen, rettet er sich zur Fürstin Sophia, des Landgrafen von Thüringen und verbirgt sich unter ihrem Mantel. — In Hoffmanns Erzählung liebt Ofterdingen die Gräfin Mathilde, die ihrerseits den Wolfram allen andern Sängern der Wartburg vorzieht. Um sie zu gewinnen, geht Ofterdingen bei dem Zauberer Klingsor in die Schule. Er triumphiert auch wirklich über die andern Minnesänger durch sinnlich leidenschaftliche Liebeslieder und erringt so Mathildens Liebe; sie will von ihm in der Sangeskunst unterwiesen werden, verfällt seinem Einfluss gänzlich, verliert aber in diesem Verkehr alle Anmut und Schönheit und verlässt schliesslich die Wartburg. Aber Wolframs Sieg über Ofterdingen setzt dem bösen Zauber ein Ende, und Mathilde besinnt sich auf ihren ersten Geliebten Wolfram zurück. — Man sieht, Wagner hat auch

Wahn wieder packt, den entrüsteten Sängern in's Gesicht seine Liebe zu Venus besingt.

„Dir, Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen!
Gesungen laut sei jetzt dein Preis von mir!
Dein süsser Reiz ist Quelle alles Schönen,
und jedes holde Wunder stammt von dir.
Wer dich mit Glut in seinen Arm geschlossen,
was Liebe ist, kennt er, nur er allein: —
Armsel'ge, die ihr Liebe nie genossen,
zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!“[1])

Um sein Vergehen wieder zu sühnen und dem Joche des bösen Verlangens zu entgehen, muss Tannhäuser die hohe Tugend der Entsagung lernen. Elisabeth dient ihm zum Vorbilde. Das Herz zerbricht ihr bei dem schrecklichen Geständnis ihres Geliebten, sie verzichtet auf alle Glücks-Hoffnung; sie bietet Gott das Opfer ihres Lebens dar. Für ihn nur will sie flehen; ihr ganzes Leben soll ein Gebet für den Sünder sein. Und während Tannhäuser reuig die Pilgerfahrt nach Rom antritt, um vom Papste

---

dieser Erzählung verschiedene Züge entlehnt und sie freilich völlig umgebildet. Er hat an Stelle der Gräfin Mathilde die historische Persönlichkeit der heiligen Elisabeth von Ungarn gesetzt, welche dem Sohne des Landgrafen Hermann vermählt war. Eine alte Sage, die Hoffmann in seiner Novelle wiedergiebt, berichtete, dass Klingsor zu der Zeit, wo er sich auf der Wartburg befand, die nahe bevorstehende Geburt Elisabeths, der Tochter des Königs Andreas und der Königin Gertrud von Ungarn, vorausgesagt und dass der Landgraf alsbald eine Gesandtschaft abgeschickt hätte, um für seinen Sohn um die Hand der jungen Prinzessin anzuhalten. Der Gedanke, die fromme Elisabeth an Stelle der wenig interessanten und rätselhaften Mathilde zu setzen und sie zur Tochter des Landgrafen zu machen, ist Wagner augenscheinlich durch diese Überlieferung nahegelegt worden. S. den erwähnten Artikel von Golther, Bayr. Blätter v. 1889.

[1]) Ges. Schr. II, 25.

Verzeihung für seine Sünden zu erlangen, betet sie unablässig für ihn, den sie nie aufgehört hat, zu lieben. Aber um von Wirkung zu sein, muss ihr Opfer ein völliges werden. Als die ersten Pilger, durch Absolution des Papstes geheiligt, von Rom zurückkehren und Dankeshymnen singen, muss sie zu ihrem Schmerze sehen, dass Tannhäuser nicht unter ihnen ist. Da richtet sie eine höchste Bitte an die Jungfrau Maria:

„Allmächt'ge Jungfrau, hör' mein Flehen! . . .
O nimm von dieser Erde mich! . . .
O nimm dich gnädig meiner an,
dass ich mit demutvollem Grüssen
als würd'ge Magd dir nahen kann:
Um deiner Gnade reichste Huld
nur anzufleh'n für seine Schuld!“ [1])

Elisabeth stirbt, ohne zu wissen, ob ihr Gebet erhört, ob Tannhäuser gerettet ist. Und auch für Tannhäuser giebt es keinen Frieden, als in der völligen Entsagung — im Tode. Vergebens zieht er nach Rom, das Herz voll aufrichtigster Reue: Der Papst weigert sich, ihn freizusprechen.

„Hast du so böse Lust geteilt,
dich an der Hölle Glut entflammt,
hast du im Venusberg geweilt:
So bist du ewig nun verdammt!
Wie dieser Stab in meiner Hand
nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
kann aus der Hölle heissem Brand
Erlösung nimmer dir erblüh'n!“ [2])

Von Gottes Stellvertreter auf Erden verstossen, will Tannhäuser in seiner Verzweiflung in den Venusberg

---

[1]) Ges. Schr. II, 32.
[2]) Ebenda II, 36.

zurückkehren, um dort in dumpfer Wollust Vergessen zu suchen. Schon kommt Venus, seinem glühenden Rufe folgend, in Rosen-Wolken herbei und öffnet dem untreuen Geliebten die Arme. Aber Wolfram hält ihn zurück:

„Ein Engel bat für dich auf Erden —
bald schwebt er segnend über dir;
Elisabeth!“[1])

Und von der Wartburg herab kommt im Scheine des Frührots, das am Himmel aufsteigt, der Trauerzug, der in offenem Sarge den Leichnam der Elisabeth führt. Venus ist besiegt. Auch Tannhäuser findet endlich die Kraft, den Gipfel höchster Entsagung zu erklimmen. Er kniet am Sarge der Elisabeth nieder und verhaucht sein Leben neben der reinen Büsserin. „Heilige Elisabeth, bete für mich!“ ruft er sterbend aus, auch er ohne Gewissheit des Heils sterbend. Aber da erscheint eine zweite Pilgerschar und verkündet das Wunder, das durch die Gnade des Heilands geschehen ist: der Stock ist in den Händen des Papstes wieder ausgeschlagen: Tannhäuser hat die Verzeihung erlangt.

Dieser Schluss, der vollauf klar und befriedigend ist, so lange man ihn nur vom dichterischen Standpunkt aus betrachtet, wird eigentümlich unklar, sobald man den Versuch macht, ihn philosophisch zu erklären. Wagner selbst hat von seinem Werke zwei Erklärungen gegeben, die eine von der andern merklich abweichend. Im Jahre 1851 erklärt er in seiner „Mitteilung an meine Freunde“, es wäre falsch, den Tannhäuser als ein spezifisch christliches und pessimistisches Stück anzusehen. Er wollte nicht das irdische Leben, die Liebe, das Verlangen im

---

[1]) Ges. Schr. II, 38.

Allgemeinen verdammen, sondern nur das moderne Leben, und die Liebe, so wie sie in unsrer verdorbenen Gesellschaft möglich ist. Tannhäuser wäre also ein revolutionäres Drama, ein Protest gegen die heutige Kultur. In der Welt, in welcher wir leben, lässt sich dieses sehr gerechtfertigte Verlangen nach Genuss und Liebe, das jedem menschlichen Wesen eingeboren ist, nur um den Preis einer unheilbaren Verderbnis erkaufen. Wenn der Mensch also nach einer ihm würdigen Liebe trachtet, muss er den Gegenstand seiner Liebe notwendigerweise zum Ideal reiner Jungfräulichkeit erheben, das in diesem Erdenleben unerreichbar ist und dem man nur im Tode verbunden werden kann. Somit wird er logischerweise zum „Verlangen nach dem Hinschwinden" geführt, keineswegs, weil das Leben schlecht ist oder weil der Mensch das wahre Glück nur im Jenseits erreichen kann, sondern weil das moderne Leben die wahre Liebe unmöglich gemacht hat.[1])

So interpretiert Wagner sein Drama am Vorabend der Revolution von 1848, in dem Augenblicke, wo er selbst Revolutionär und Optimist ist und die Philosophie Feuerbachs für die beste rationelle Erklärung der Welt ansieht.

Einige Jahre später ändert sich sein Standpunkt völlig. Von nun an ist Schopenhauers Lehre, die philosophische Interpretation der Welt, welche dem intuitiven Bilde, das er sich von ihr gebildet, am besten entspricht. Und unter dem Einfluss dieser neuen Ideen giebt er seinem Drama eine ganz andere Erklärung als 1851. Der „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" ruhen für ihn auf einer pessimistischen Vision, oder genauer gesprochen,

---

[1]) Ges. Schriften IV, 279.

Intuition der Welt. Was ihre Grösse ausmacht, das ist „die hohe Tragik der Entsagung, der endlich notwendig eintretenden, einzig erlösenden Verneinung des Willens.“[1]) Dieses Gefühl giebt der Musik des „Tannhäuser“ die Weihe und den durchdringenden Accent. Aber diese pessimistische Welt-Auffassung, die Wagner als intuitiver Dichter in der konkreten Form seiner Dramen zur Anschauung brachte, vermochte er noch nicht abstrakt in theoretischer, dem Verstande zugänglicher Form auszudrücken. Mehr noch: zwischen seinen philosophischen Überzeugungen und seinen künstlerischen Intuitionen bestand ein Widerspruch, der ihm freilich nicht bewusst war. Er schuf kraft seines Künstler-Triebes instinktiv pessimistische Dramen, die er in der Folge freilich ohne grossen Erfolg, mit Hilfe philosophisch-optimistischer Formeln zu interpretieren versuchte.

Wagners Erklärungen lassen uns also über den genauen Sinn des „Tannhäuser“ im Ungewissen. Ist er eine christliche Tragödie? Optimistisch oder pessimistisch? Soll man dem Wagner von 1851 oder 1856 trauen? Die Lösung dieses kleinen Problems hängt, denke ich, von der Anschauung ab, die man von Wagners Philosophie im allgemeinen hegen wird. Wir sind darum von jetzt ab genötigt, diese Frage kurz zu berühren, wiewohl wir sie in ihren Einzelheiten erst weiterhin hier zu betrachten haben werden.

Gegenwärtig hat man zur Erklärung der unleugbaren Widersprüche, die man in Wagners philosophischem Denken entdeckt, zwei Haupt-Theorieen bereit. Die erste erklärt sie durch eine historische Entwicklung des Wagner'schen Denkens. Man wird uns z. B. sagen, Wagner wäre bis zum Jahre 48 christlich religiös mit einer

[1]) Brief an Röckel vom 23. August 1856, S. 66.

Neigung zum Pessimismus gewesen; von 1848—54 erscheine er unter dem Einfluss Feuerbachs als Optimist und Atheist, habe sich aber von 1854 ab zu Schopenhauers Pessimismus bekehrt, um am Ende seines Lebens wieder zum Optimismus hinzuneigen. — Die andre Lösung behauptet, die fundamentale Einheit seines Denkens während seiner ganzen Lebenszeit, seine Fähigkeit, nicht durch die Vernunft, sondern mit Hilfe jener künstlerischen Intuition, die wir anfangs definiert haben (S. 10), Wahrheiten, die sich scheinbar widersprechen, zu gleicher Zeit zu erfassen. Einige der sinnfälligsten Veränderungen in Wagners Denken lassen sich nach dieser Hypothese erklären, wenn man annimmt, dass sein Verstand seiner Intuition nicht immer folgen konnte und dass er die Bilder, die ihm sein schöpferischer Künstler-Instinkt von selbst lieferte, mit Hilfe von Formeln, die sein Denken nicht genau wiedergaben, nur unvollkommen ausdrückte. Wir haben diese beiden Hypothesen vor der Hand nicht bis ins Einzelne zu erörtern, werden aber im folgenden Buche darauf zurückkommen.[1]) Augenblicks beschränke ich mich darauf, zu erörtern, welches nach der einen und der andern Auffassung die Erklärung des „Tannhäuser" ist.

Wenn man an die historische Entwicklung des Wagner'schen Denkens glaubt, wird man zu der An-

[1]) Als Vertreter der Entwicklungs-Theorie nennen wir H. Dinger, „R. Wagners geistige Entwicklung", Leipzig 1892, oder in Frankreich, Hébert, „Trois moments de la pensée de R. Wagner", Paris 1894 und „Le sentiment religieux dans l'oeuvre de R. Wagner", Paris 1895, wiewohl sich Hébert ausdrücklich dagegen verwahrte, dass er die Einheit des Wagner'schen Denkens verkennte; s. Sentim. relig. S. VII u. folg. Vergl. „Evolut. sentimentale de R. Wagner", S. 6, Paris 1896 u. f. Als Vertreter der Einheits-Hypothese sei H. St. Chamberlain erwähnt. („R. Wagner", S. 131 u. folg., 271 u. s. w.)

nahme neigen, dass er eine Periode durchgemacht hat, wo er, vielleicht infolge des Einflusses der Romantiker (die, wie man weiss, den Katholizismus und Mystizismus wieder in Mode brachten), zu einem unbestimmt asketisch-pessimistischen Christentum hinneigte. Man wird bemerken, dass Wagners philosophische oder religiöse Glaubens-Meinungen bis gegen 1848 nichts weiter sind, als Vorurteile eines aufgeklärten Menschen, der die seinem Jahrhundert geläufigen Ideen aufnimmt, ohne sie aber sehr zu vertiefen. Er glaubt, mit dem Musiker der „Pilgerfahrt zu Beethoven“, an Gott, an Beethoven und die erlösende Tugend der grossen Musik. Er stellt sich die Welt als von einem lebendigen und persönlichen Gotte beherrscht vor, zu dem die Menschen durch Gebet in Beziehung treten können. Auf Erden herrscht die Sünde: die moderne Kultur ist von Grund aus verdorben und egoistisch, unfähig, das Gute zu verwirklichen und der Menschheit das Glück zu geben. Aber die Menschen sollen mit aller Kraft dem Ideal zustreben, einem fernen Ideal von Schönheit und Reinheit, das sie zwar auf Erden nicht verwirklichen werden, aber eines Tages in einem mystischen Jenseits nach dem Tode erreichen, wenn sie in diesem Leben alles sündige Verlangen abgeschworen haben. „Tannhäuser“ wie „Lohengrin“ sind ganz mit christlichem oder doch wenigstens theistischem Geiste durchtränkte Stücke und bilden einen starken Kontrast zu den Dramen von 1848, die freigeistig-atheistisch sind und die Lehre vertreten, dass der Mensch sein Glück auf dieser Erde, in diesem Leben und nicht in irgend einem imaginären Paradiese suchen solle.[1])

---

[1]) S. Dingers „Wagners geist. Entw.“ S. 25 u. f., besond. S. 30 u. f.

Wenn man dagegen an die fundamentale Einheit des Wagner'schen Denkens glaubt, wird man zeigen, dass „Tannhäuser“ ein zugleich optimistisches und pessimistisches Stück ist, in dem die Notwendigkeit der Liebe, das Streben nach Glück ebenso nachdrücklich gerechtfertigt wird, wie die Notwendigkeit der Entsagung. Der Mensch soll lieben und wollen, wie Tannhäuser; er soll Erfolg zu erringen trachten, an der Verwirklichung des Ideals arbeiten und an das künftige Glück der Menschheit glauben, gleichgiltig, ob er sich dieses Glück symbolisch, als überirdisches Glück nach dem Tode, oder als menschliches Glück vorstellt, das kommende Geschlechter eines Tages auf Erden verwirklichen werden. Und ganz so, wie der Mensch leben und handeln soll, soll er auch, wie Tannhäuser, entsagen lernen; er soll sich der Verderbnis der Welt bewusst werden, er soll den egoistischen Wunsch in sich töten. Tannhäuser ist also ein grosser Charakter, ebensosehr, weil er mit ungestümer Leidenschaft alle menschlichen Freuden hat kosten wollen, weil er das Glück mit Elisabeth heiss gewünscht hat, und auch, weil er auf alle Glücks-Hoffnung zu verzichten weiss, weil er den Frieden in absoluter Entsagung, im Tode und nicht in der Sattheit des befriedigten Wunsches gefunden hat. Man muss sich also hüten, zwischen den Dramen der ersten Epoche, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, und denen der zweiten, dem „Ring“ und „Parsifal“, einen künstlichen Gegensatz zu konstruieren. Alle Wagner'schen Helden sind in verschiedenen Abstufungen impulsive und zugleich entsagende Naturen, Optimisten, die nach Glück trachten, und Pessimisten, die den Lebenswillen abschwören. Alle seine Dramen beruhen auf dieser Intuition, die den logischen Verstand im ersten Augenblick verwirren mag,

deren Richtigkeit und Tiefe aber das Herz instinktiv empfindet, auf der Einsicht nämlich, dass Entsagung und Liebe gleich schön und gleich notwendig sind.

In Wirklichkeit scheinen nun diese beiden Hypothesen von der Einheit und Entwicklung des Wagnerschen Denkens keineswegs unvereinbar. Sie entsprechen wahrscheinlich den beiden Gesichtern der Wahrheit. Wagner hat sich in seinen philosophischen, politischen oder religiösen Ansichten ganz gewiss geändert. Äussere und zufällige Ereignisse, das Studium Feuerbachs, die Revolution von 48, die Lektüre Schopenhauers, die Freundschaft des Königs von Bayern, der Triumph des Werkes von Bayreuth — haben auf seine Ideen einen sehr merklichen Einfluss ausgeübt und sein Denken in diese oder jene besondere Richtung gedrängt, ihm diese oder jene Formel eingegeben, um sein Empfinden auszudrücken. Allein diese Veränderungen sind wahrscheinlich mehr scheinbar als wirklich, sie erstrecken sich vielmehr auf den Ausdruck seines Denkens, als auf dieses Denken selbst. Auch ist Wagner, indem und trotzdem er sich unter dem Druck der Verhältnisse fortwährend änderte, wahrscheinlich viel mehr sich selbst gleich geblieben, als man es beim ersten Anblick seiner Theorieen annehmen möchte. Die Kritik muss also, wenn sie Wagners intellektuelle Entwicklung nachzudenken trachtet. darauf bedacht sein, ihn zu gleicher Zeit in seiner Einheit und Mannigfaltigkeit zu erfassen. So wollen auch wir es mit der Auslegung des besonderen Falles im „Tannhäuser“ halten, der uns augenblicklich beschäftigt. „Tannhäuser“ gehört wie der „Fliegende Holländer“ und „Lohengrin“ einer Lebens-Periode Wagners an, in der ihm namentlich die Lasterhaftigkeit der Mitwelt auffiel; er litt tief an dem absoluten Ideen- und Geschmacks-

Gegensatz, in dem er sich seinen Zeitgenossen, seinem Publikum gegenüber befand, und konnte nicht einmal hoffen, dass diese Gegensätzlichkeit in naher Zukunft ein Ende nehmen würde. Unter diesem Eindruck leuchtet ihm die Notwendigkeit ein, auf das materielle Glück zu verzichten: das Ideal erscheint ihm also entfernt, unerreichbar, vom Wirklichen durch einen unüberbrückbaren Abgrund getrennt. Und um diesen Gedanken auszudrücken, bedient er sich gerne christlicher Symbole, die seinen Ideen ziemlich genau entsprechen. Er schildert, wie ein Christ die irdische Verderbnis, die Sünde, die Notwendigkeit der Busse, der Bekehrung, die Aussicht auf ein zukünftiges seliges Leben, den Glauben an einen Gott der Liebe, der die Bitten der Menschen erhört und sich durch Vermittelung einer Heiligen erweichen lässt. Dennoch ist er sich wohl bewusst, dass sein Christentum vornehmlich symbolisch, sein Pessimismus nicht absolut ist. Er verdammt nicht das Leben im Allgemeinen, sondern nur das moderne Leben; er will nicht, dass der Mensch ganz und gar auf das Glück verzichte, sondern nur auf das verächtliche und entwürdigende Glück, das allein im Schosse einer verrotteten Kultur möglich ist. Dieser Glaube an die Verdorbenheit des Jahrhunderts ist sein eigentlicher Glaube, er macht ihn, den Umständen entsprechend, bald zum Christen, der sich nach dem Himmel sehnt, und bald zum Umstürzler, der die gegenwärtige Gesellschafts-Ordnung zerstören will. Wagner ist beides mit gleicher Aufrichtigkeit zu gleicher Zeit, etwas christlicher bis gegen 48, etwas revolutionärer, als die Ereignisse von 48 ihn hoffen lassen, dass die Regeneration des Menschengeschlechtes vielleicht nahe bevorsteht, und noch in diesem Leben verwirklicht werden soll. In dieser Zeit beweist er in seiner „Mitteilung an

meine Freunde“ ganz aufrichtig und ehrlich, dass Tannhäuser kein spezifisch christliches Stück, sondern ein revolutionäres Drama ist, wie der „Ring des Nibelungen“, — und er hat recht. Einige Jahre darauf scheint das Gleichgewicht seiner vielfältigen Natur von neuem zu Gunsten des christlich-pessimistischen Elements in's Schwanken zu kommen, und er beweist in seinen Briefen an Röckel ebenso haarscharf, dass jenes tragische Gefühl der Entsagung die Schönheit des „Holländers“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ ausmacht, dass selbst der „Ring“ im Grunde pessimistisch ist; und er hat wieder recht. In Wirklichkeit ist sein Denken während dieser ganzen Zeit fast unverändert geblieben; er schlägt nur wie ein Pendel nach rechts oder links aus. — aber er kennt seine Mitte. . .

IV.

Lohengrin.

Der Vorwurf des „Lohengrin“ begann Wagners Phantasie fast zugleich mit dem des „Tannhäuser“ zu beschäftigen. Er ward ihm zum ersten Mal offenbar, als er in Paris im Frühjahr 1842 bei der Vorbereitung seines Tannhäuser das Gedicht vom Sängerkrieg auf der Wartburg las. Man erinnert sich, dass dieses sagenhafte Sängerturnier mit einem gelehrten Streite Wolframs von Eschenbach und Klingsors endigt. In einer der Fassungen des Gedichtes fragt nun Klingsor den Wolfram über Artus und die Tafelrunde aus, und Wolfram dient ihm mit der Geschichte von Lohengrin. Diese Erzählung, die dem ältesten Gedicht vom Sängerstreit gegen Ende des 13. Jahrhunderts sichtlich angestückelt worden ist, rührt von einem aus Bayern gebürtigen Spielmann her und ist nur von sehr geringem poetischen Werte. Wagner erkannte anfangs weder ihre moralische Tragweite, noch ihren dramatischen Wert. Er wurde durch das mystische Kolorit, das der Spielmann seiner Sage gegeben hatte, mit Misstrauen erfüllt; seine Erzählung erinnerte ihn an „jene geschnitzten und bemalten Heiligen an den Heerstrassen und in den

Kirchen katholischer Länder.“ [1]) Allmählich jedoch verschwand dieser missliebige Eindruck. Er studierte die Lohengrin-Sage in ihren verschiedenen deutschen und ausländischen Fassungen; mit Hilfe philologischer Arbeiten lernte er auch ihren Ursprung und ihre ursprüngliche Bedeutung besser verstehen. Und bald stand ihm diese schöne Sage ohne überflüssiges Beiwerk vor Augen, nicht mehr als spezifisch christliche und übernatürliche Erzählung, sondern als ein Erzeugnis des Volks-Genius, als Gedicht, das von ewig lebendigen, dem Menschenherzen eingeborenen Gefühlen durchwogt ist. Kaum hatte er seine Tannhäuser-Partitur fertig, als er einen Aufenthalt in Marienbad (Sommer 1845) benutzte, um noch vor den Proben seiner neuen Oper den ausführlichen Plan eines Dramas über die Lohengrin-Sage zu entwerfen, die von diesem Augenblick ab seine Einbildungskraft auf's lebhafteste beschäftigte. Während des folgenden Winters schrieb er das Libretto und las es schon am 17. November d. J. im Freundeskreise vor. Im folgenden Jahre machte er sich an die Komposition seines Dramas, das trotz der ewigen Unterbrechungen, die seine zeitraubenden Pflichten als Kapellmeister mit sich brachten, ihm nur ein Jahr kostete. Er fing mit

---

[1]) Ges. Schr. IV, 288. Die religiöse Tendenz des bayrischen Lohengrin ist allerdings recht dick aufgetragen. Elsam betet zu Gott, als sie von Telramund angeklagt ist, auf Anraten ihres Kaplans. Das Glöckchen ihrer Kapelle klingt von selbst, ohne irgend eine menschliche Beihilfe, um einen Verteidiger herbeizurufen. Lohengrin stirbt fast Hungers, als er mit seinem Schwan das Meer durchkreuzt, und bittet diesen, ihm etwas Nahrung zu fischen, worauf der Schwan eine Hostie auffischt, die Lohengrin mit ihm teilt, und nach deren Genuss beiden die Kräfte wiederkehren. In Antwerpen, wo man Lohengrin unter Glockengeläut entgegenzieht, halten die Pfaffen, die Elsam umgeben, den Schwan für einen Engel u. s. w.

dem dritten Akte an, der das Hauptstück des Gedichts, die grosse Erzählung des Graals-Ritters, enthielt (9. September 1846 — 5. März 1847); dann ging er zum ersten Akt über (12. Mai — 16. Juni 1847), hierauf zum zweiten (18. Juni — 2. August 1847), und schliesslich zum Vorspiel, welches das Datum vom 28. August 1847 trägt. Die Partitur wurde bis Ende März 1848 völlig beendet und sogleich der Direktion der Dresdener Oper unterbreitet, welche das Werk annahm. Die Ereignisse von 1848 und der Aufstand im Mai 1849, an dem Wagner sich beteiligte, verhinderten, wie wir noch sehen werden, die Dresdener Aufführung des „Lohengrin". Die erste Vorstellung fand erst am 28. August 1850 in Weimar unter Leitung Liszts statt, dem Wagner, da er aus Deutschland verwiesen war, die Aufführung seines neuen Werkes anvertrauen musste.

Die deutsche Lohengrin-Sage in ihrer einfachsten Fassung bildet das Ende des ‚Parzivâl' Wolframs von Eschenbach. Er stellt uns eine Fürstin von Brabant dar, deren Namen er nicht nennt, eine Fürstin, die ebenso tugendhaft wie reich und edel ist; zahlreiche Freier umwerben sie, doch alle schlägt sie aus, nicht aus Stolz, sondern weil sie sich nur einem Gatten ergeben will, den Gott ihr gesandt hat. Vergebens tadeln ihre Barone sie, dass sie ihnen keinen Herrn gäbe; ihren Drohungen zum Trotze beharrt sie auf ihrem Entschlusse. Da erscheint, von einem Schwan gezogen, Loherangrîn, Parzivâls Sohn, von Monsalvat, dem wunderbaren Königreich des Graals, gesandt, bei der frommen Fürstin. Er landet in Antwerpen und erregt durch seine edle Erscheinung allgemeine Bewunderung.

„Frau Herzogin," so hub er an,
„Soll ich des Landes Kron' empfah'n,
So verlier' ich anderwärts ein Reich.

Diese Bitte stell' ich Euch:
Fraget nimmer wer ich bin,
So bleib' ich bei Euch fürderhin:
Werd' ich zu Eurer Frag' erkoren,
Meine Minne habt Ihr bald verloren.
Wollt Ihr der Warnung nicht willfahren,
So warnt mich Gott, hinwegzufahren!" —

Die Herzogin verpflichtet sich darauf eidlich, sie wolle dies Verbot nicht übertreten, und wird die Gattin des Unbekannten. Einige Jahre lebt sie glücklich und geachtet an seiner Seite und schenkt ihm schöne Kinder.

„Viel' Leute noch in Brabant sind,
Die wohl wissen von den Beiden,
Seinem Kommen, seinem Scheiden,
Und wie lang er dort verblieb,
Bis ihr Fragen ihn vertrieb.
Er schied auch ungern hindann.
Doch, schwamm herbei sein Freud, der Schwan,
Und nahm ihn in den Kahn an Bord.
Zum Angedenken liess er dort
Ein Schwert, ein Horn, ein Ringelein.
Von hinnen fuhr Loherangrein.
Diese Mähre sagt Euch schon,
Er war Parzivalens Sohn;
Der fuhr auf unbekannten Wegen
Wieder heim, des Graals zu pflegen." [1])

Dieselben Hauptzüge finden sich, bedeutend erweitert, durch zahlreiche Episoden bereichert und in einer Menge von Nebenpunkten verändert in zwei deutschen ziemlich bedeutsamen Gedichten des 13. Jahrhunderts wieder,

---

[1]) Wolfram Parzivâl 825, 826. Die Übersetzung ist von Simrock

dem „Schwanen-Ritter“ Konrads von Würzburg und dem bayrischen „Lohengrin“, von dem wir schon sprachen, der dem Gedicht von der Wartburg angefügt ist.

Die Lohengrin-Sage ist ihrerseits nichts, als eine besondere Form der weitverbreiteten Sage vom Schwanenritter; diese ist in ziemlich zahlreichen Fassungen vorhanden, die teils deutschen, teils französischen Ursprungs sind und in der Gegend zwischen Rhein, Maas und Schelde entstanden sein muss, wo sich der fränkische Volksstamm frühzeitig niederliess.[1]) Der Stoff dieser Sage lässt sich in seinen Hauptzügen folgendermassen zusammenfassen. Ein schöner und mutiger Unbekannter kommt auf einem von einem Schwane gezogenen Nachen in ein fremdes Land, in dem Augenblick, wo sein Eingreifen eine Fürstin, die Witwe oder Waise ist und von den Ihren verraten oder der Eifersucht der sie verfolgenden Verwandten ohne Beistand ausgesetzt ist, aus grosser Not befreien kann. Er befreit sie von ihren Feinden, nimmt sie zum Weibe und wird zum Stammvater eines erlauchten Geschlechtes. Aber der Schwan kehrt nach Verlauf einer gewissen Zeit unvermutet zurück, und

---

[1]) Da die von Gaston, Paris, angekündigte Arbeit über die Sage vom Schwanenritter immer noch aussteht, sind die Werke von Reiffenberg („le Chevalier au Cygne et Godefroid de Bouillon“, Brüssel 1846) und von der Hagen („Die Schwanensage“, Berlin 1848) heranzuziehen. Gaston, Paris, hat die Sage von den Kinder-Schwänen, die Wagner auch benutzt hat, in der Romania XIX, 314 u. f. behandelt. S. auch einen Artikel von W. Golther im Bayreuther Taschenbuch für 1894, S. 68 u. f. — Über die Deutung der Sage vom Schwanen-Ritter s. einen kürzlich veröff. Artikel von Bloete (Zeitschr. f. deutsches Altertum XXXVIII, 272 u. f.), wo die hauptsächlichsten neueren Hypothesen über den Ursprung dieser Sage erwähnt werden. — Über die Vergleichung des Wagner'schen Dramas mit s. Quellen s. Kufferaths „Lohengrin“, Paris 1891.

der Unbekannte muss seinem Rufe folgen und wieder von dannen ziehen, wie er gekommen war. — Der erste Ursprung dieser Sage ist höchst unsicher, und es ist schwer, mit Bestimmtheit zu entscheiden, in welcher Gegend ihre Urquelle zu suchen ist, wenn auch der typische Zug dieser Sage, dass ein Schwan einen unbekannten Krieger zieht, wahrscheinlich germanischen Ursprungs ist. Desgleichen ist auch das Motiv von der verhängnisvollen Neugier des Weibes, das Lohengrin zur Rückkehr zwingt, gewiss von ebenso uralter Herkunft. Man findet es in der Geschichte von Helias und Beatrix wieder, einer belgischen Variante der Sage vom Schwanenritter. Es erscheint gleichfalls im Mythos von Zeus und Semele, in dem Wagner das Gegenstück zur Lohengrin-Sage erblickte. Ebenso wie Elsa Glück und Leben verliert, weil sie ihren Befreier gefragt hat, wer er wäre und woher er käme, wird auch Semele von Zeus' Feuer verzehrt, weil sie gewünscht hat, ihren göttlichen Geliebten in seiner wahren Gestalt, in seinem ganzen Ruhmesglanze, unter Blitz und Donner zu sehen.[1])

Wagner begnügte sich nun nicht wie beim „Fliegenden Holländer“ mit einer einzigen Erzählung der Sage, die er zum Musik-Drama verwandte. Das Studium der alten Sagen, insbesondere des germanischen Altertums, war in der That, namentlich seit seiner Rückkehr nach Dresden, eine seiner liebsten Beschäftigungen geworden. Er hatte zu diesem Behufe nicht allein seine Privat-Bibliothek vervollständigt, sondern war auch einer der eifrigsten Besucher der Königlichen Bibliothek in Dresden ge-

[1]) Ges. Schr. IV, 289 u. f. Es ist übrigens wenig wahrscheinlich, dass zwischen der Sage von Elsa und Semele eine wirkliche Verwandtschaft besteht, s. Decharme, „Mythologie de la Grèce antique“, S. 435. Paris 1886, 2 Aufl.

worden. Wir sehen von dieser Zeit an wirkliche philologische Studien seine dramatischen Kompositionen begleiten.[1]) Um einen beliebigen „sonderlich einen sagenhaften Gegenstand der musikalisch dramatischen Bearbeitung“ zugänglich zu machen, muss man, wie wir früher gesehen haben, die äussere Handlung möglichst vereinfachen, sie in ihre wesentlichsten Züge zusammendrängen und andererseits den symbolischen und Gefühls-Inhalt der Erzählung mit der grössten Deutlichkeit blosslegen. Diese Arbeit will Wagner nicht allein als Dichter, sondern auch als Philologe verrichten. Seine Dramen sollen keine willkürlichen Bühnen-Bearbeitungen irgend einer beliebigen Sage, keine rein litterarischen Erzeugnisse sein, sondern die wirklichen und ursprünglichen Begebenheiten der alten Sage wiedergeben, ihren wirklichen Sinn ausdrücken. Seine Stücke sollen nicht besondere und individuelle Schöpfungen eines subjektiven Dichters sein, der den Stoff, dessen er sich bedient, nach Belieben knetet und formt; er will, dass sie so viel wie möglich von jener monumentalen Notwendigkeit haben, welche die Werke der Volks-Überlieferung auszeichnet. Sein Ehrgeiz ist, die ideale und ursprüngliche Sage wiederherzustellen, als welche gleichsam die Quelle und der Archetypus aller mehr oder minder verwandelten oder erweiterten Erzählungen ist, die durch Überlieferung auf uns gekommen sind. Er strebt also zuletzt nach demselben Ziele wie der Philologe, wenn auch mit andern

---

[1]) Wagner sagt selbst (Ges. Schr. IV, 300), dass er sich in seinem „Lohengrin“ bemüht habe, „die ursprüngliche Gestalt des Stoffes“ so genau wie möglich wiederzugeben. „Um diese Gestalt ganz nach dem Eindrucke, den sie auf mich gemacht, künstlerisch mitzuteilen, verfuhr ich mit noch grösserer Treue, als beim „Tannhäuser“ in der Darstellung der historisch sagenhaften Momente“.

Mitteln. Der Philologe vergleicht Texte, kritisiert und klassifiziert sie; seine Methode ist vornehmlich kritisch und verstandesmässig. Wagner hingegen geht intuitiv zu Werke und durch poetische Synthese. Ebenso wie Goethe durch die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Pflanzen und Thierarten hindurch die einfachen Typen, die ihnen zu Grunde liegen, intuitiv erfasste, erkannte auch Wagner durch poetische Vision, durch die vielfachen Fassungen desselben sagenhaften Ereignisses hindurch die einfache Form, von der diese Erzählungen sich ableiteten. Er war mit wunderbarer Phantasie begabt, die ihm erlaubte, unzählige traditionelle Elemente zu kombinieren und sie in grandioser Synthese zu vereinigen. Wir behaupten gewiss nicht, dass die Wagner'schen Dramen über die Sagen vom Schwanenritter, die Nibelungen, Tristan oder Parzival wissenschaftliche Lösungen jener unendlich heiklen und dunklen Probleme seien, die diese Sagen den Philologen gestellt haben. Nichtsdestoweniger bleibt die Thatsache merkwürdig, dass Wagner — ein Faktum, das Philologen vielfach bestätigt haben — durch seine poetisch-intuitive Methode oft zu Resultaten kommt, die denen, welche die Männer der Wissenschaft mit Hilfe ihres kritischen Verfahrens erreicht haben, oft sehr nahe kommen. Seine Dramen erscheinen uns somit als eine Art von Synthese der wirklichen Tradition. Und wir sind geneigt, zu glauben, dass diese — freilich relative — „Wahrheit“ seiner Werke zu ihrem Erfolge nicht unwesentlich beigetragen hat. Die Folge dieser Kompositions-Weise ist, dass die Vergleichung der Wagner'schen Dramen mit ihren Quellen, so leicht sie für Stücke wie etwa der „Fliegende Holländer“ war, der aus einer einzigen Erzählung Heines geschöpft ist, für Werke wie „Lohengrin“ und vor allem den „Ring der Nibelungen“, deren Ele-

mente einer sehr grossen Anzahl verschiedener Quellen entlehnt sind, höchst kompliziert wird. „Lohengrin“ z. B. hat als Hauptquelle den bayrischen Lohengrin; doch finden sich darin noch eine Anzahl von Zügen aus dem „Schwanen-Ritter“ des Konrad von Würzburg, aus der Sage von den Kinder-Schwänen und aus der Stammessage des Gottfried von Bouillon, Erinnerungen an Albrechts „Titurel“, das „Nibelungenlied“, die Sage von Euryanthe, vielleicht auch an Immermanns „Merlin“, Marschners „Templer und Jüdin u. a.[1]) Der Vergleichung Lohengrins mit seinen Quellen musste also, wenn sie wirklich fruchtbar und lehrreich sein sollte, eine lange Reihe von Untersuchungen und vor allem eine bis ins Einzelne gehende Darlegung der Sage vom Schwanenritter und der damit verwandten Sagenstoffe vorausgehen,

---

[1]) Der Gedanke der Verwandlung des jungen Gottfried in Lohengrin ist der Sage von den Kinder-Schwänen entlehnt. In Albrechts „Titurel“ befindet sich ein Motiv, das Wagner benutzt hat: man rät der Belaye, dem Lohengrin, um seinen Zauber zu brechen, ein Stück Fleisch abzuschneiden und es zu essen. Übrigens ist es nicht nötig, vorauszusetzen, dass Wagner die Original-Texte gekannt habe. Diese beiden Motive werden nämlich in der von Görres besorgten Ausgabe des bayrischen „Lohengrin“ (Heidelberg 1813, Einl. LX u. f., LXXIII u. f.) bereits erwähnt. Nun aber hat Wagner den Lohengrin in dieser Ausgabe gelesen und in der Einleitung auch Einzelheiten über die Graal-Sage gefunden. — In der Sage von Euryanthe hat Wagner den ersten Gedanken zur Persönlichkeit der Ortrud gefunden. Der Streit um den Vortritt zwischen Elsa und Ortrud ist dem der Kriemhild und Brunhild im Nibelungenliede nachgebildet. Vielleicht auch hat Wagner sich der Liebesszene zwischen Merlin und Niniane (Immermanns „Graal“, letzte Szene) entsonnen, als er das Duett des 3. Aktes zwischen Elsa und Lohengrin schuf, und der Schluss-Szene aus „Templer und Jüdin“ bei dem Gottesurteil des ersten Aktes. Über die Treue der Nachbildung alter Sitten und Gebräuche im „Lohengrin“ s. den Aufs. v. Golther in Bayr. Bl. 1886, S. 213 u. f.

die für sich allein leicht einen ganzen Band ausfüllte. Wir sind also gezwungen, wenn anders wir im Rahmen unsres Werkes bleiben wollen, diese Fragen nur mit kurzen allgemeinen Andeutungen abzuthun und den neugierigen Leser, der die Quellen-Analyse der Wagner'schen Werke weiter treiben möchte, auf Spezial-Studien über diesen Gegenstand zu verweisen. Wir gehen somit unmittelbar zum Studium des Wagner'schen Dramas über.

„Lohengrin" ist von allen Wagner'schen Dramen das am tiefsten melancholische und pessimistische. Es basiert, wie der Meister an Röckel schrieb, auf der „tiefsten tragischen Situation der Gegenwart".[1]) Er zeigt jenen mächtigen Liebesdrang, aus dem heraus der Gott zu den Menschen sich sehnt, und zugleich die Unmöglichkeit, dass grosse Seelen in der wirklichen heutigen Welt die Liebe finden, die sie dort suchen. Es ist das verhängnisvolle Missverständnis zwischen dem Genius und der menschlichen Realität, von dem die schmerzliche Geschichte von Lohengrin und Elsa erzählt. — Als die Bühne sich aufthut, ist Elsa allein auf der Welt, ohne Eltern und Freunde, die sie verteidigen. Durch dunkle Ränke skrupelloser Feinde bedroht, steht sie unter schändender Anklage: wenn sie sich nicht rechtfertigen kann, ist es um ihre Ehre und ihr Leben geschehen. Aber Elsa hat in ihrer Trübsal den Himmel angefleht, und ihre herzzerreissende Bitte ist bis zu Gott hinaufgedrungen: in einem Traumgesicht ist ihr ein göttlicher Held von übernatürlicher Reinheit und wunderbarem Glanze erschienen; sie weiss, dass er zu ihr kommen wird, dass er sie verteidigen wird; sie erwartet ihn . . . Und im höchsten Augenblick der Verzweiflung, als Elsas Feinde

---

[1]) Brief an Röckel vom Jahre 1854, S. 34.

schon wähnen, der Sieg sei ihrer, erscheint der unbekannte Gottgesandte, von einem Schwan über's Meer gezogen, in sieghafter Schönheit, das Siegel der Gottheit auf die Stirne gedrückt. In dem geheimnisvollen Reiche des Lichts und der Reinheit, wo er lebte, hat er von weit her aus dem Schosse der elenden und leidenden Menschheit den Verzweiflungsschrei Elsas vernommen. Und er hat ihrem glühenden Ruf entsprochen, hat seine glorreiche Heimat verlassen, um sie zu retten und an ihrer Seite unter den Menschen zu leben. Aber ebenso wie er für sie zu streiten kommt, ohne sie nach Beweisen ihrer Unschuld zu fragen, ebenso soll auch Elsa an ihn glauben, sich ihrem Retter gänzlich hingeben, und ihm völligen, unbedingten, lückenlosen, unbeschränkten Glauben in ihrem Herzen bewahren, einen Glauben, der keine Beweise fordert, der von dem geliebten Wesen nicht verlangt, dass es sich erkläre und rechtfertige, der nicht *erkennen* und *wissen* will, sondern sich damit begnügt, zu *glauben* und *anzubeten*.

„Nie sollst du mich befragen,
noch Wissens Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam' und Art.“

Aber diese vertrauende und unschuldige Liebe, die allein eine Sterbliche zur Gefährtin eines Gottes machen kann, sollte der Unbekannte bei Elsa nicht finden. Die Überlegenheit seiner Natur ist seinem ganzen Wesen mit unzerstörbaren Zügen eingeschrieben. Er kann den Menschen nicht anders als wunderbar, als *verschieden* von allem, was sie bislang gesehen und gekannt, erscheinen. Er erregt somit ihre Bewunderung, ihr Staunen, aber auch ihren Neid. Die erbitterte Feindin Elsas, die furcht-

bare Ortrud, das Weib, das keine Liebe kennt,[1]) die düstere Zauberin, welche die wilden Götter des besiegten Heidentums an den Vertretern des christlichen Geistes rächen möchte, verfolgt Lohengrin mit wildem, unversöhnlichem Hasse: zwischen ihm und ihr herrscht Krieg bis auf's Messer, in dem einer oder der andere notwendig vernichtet werden muss. Um ihre Absicht zu erreichen, thut sie alles, was sie kann, um Elsas gläubiges Gemüt zu trüben, ihr Unruhe und Verdacht gegen ihren Ritter einzuflössen. Das junge Weib widersteht zunächst den Angriffen ihrer treulosen Feindin. Aber nach und nach dringt das Gift des Zweifels in ihre Seele ein und thut seine Wirkung: auf die gläubige und friedliche Anbetung ihres Befreiers folgen Eifersucht und Furcht in

---

[1]) „Ortrud ist ein Weib, das — die Liebe nicht kennt. Ihr Wesen ist Politik. Ein politischer Mann ist widerlich, ein politisches Weib aber grauenhaft: diese Grauenhaftigkeit hatte ich darzustellen. Es ist eine Liebe in diesem Weibe, die Liebe zu der Vergangenheit, zu untergegangenen Geschlechtern, die entsetzlich wahnsinnnige Liebe des Ahnenstolzes, die sich nur als Hass gegen alles Lebende, wirklich Existierende äussern kann. Beim Manne wird solche Liebe lächerlich, bei dem Weibe aber furchtbar, weil das Weib — bei seinem natürlichen starken Liebesbedürfnisse — etwas lieben muss, und der Ahnenstolz, der Hang am Vergangenen, somit zum mörderischen Fanatismus wird. Wir kennen in der Geschichte keine grausameren Erscheinungen, als politische Frauen. Ortrud ist eine Reaktionärin, eine nur auf das Alte Bedachte und deshalb allem Neuen Feindgesinnte und zwar im wütendsten Sinne des Wortes: sie möchte die Welt und die Natur ausrotten, nur um ihren vermoderten Göttern wieder Leben zu schaffen. Aber dies ist keine eigensinnige, kränkelnde Laune bei Ortrud, sondern mit der ganzen Wucht eines — eben nur verkümmerten, unentwickelten gegenstandslosen — weiblichen Liebesverlangens nimmt diese Leidenschaft sie ein: und daher ist sie so furchtbar grossartig.“ (Briefe an Liszt I, 169 u. f.)

ihrem Herzen; sie wird wahnsinnig bei dem Gedanken, dass der Unbekannte, der sie errettet hat, seiner Liebe einmal überdrüssig werden und sie verlassen möchte, um in jene geheimnisvollen Lande zurückzukehren, von wo er gekommen ist. Endlich, in einem Augenblicke höchster Herzensangst und Bedrängnis, springt aus der Tiefe ihres Wesens die verhängnisvolle Frage hervor und zerreisst auf ewig das Band, das sie an ihren Retter kettete. Lohengrin begreift, dass der Glauben in Elsas Seele erloschen ist: sie begnügt sich nicht mehr damit, zu lieben, sie will wissen. Und es bleibt dem Abgesandten des Graals nichts übrig, als sich bekannt zu geben und sie zu verlassen. Vor dem Kaiser und allen versammelten Edlen steht er den Fragen Elsas Rede und Antwort. Er schildert die Herrlichkeiten seiner wahren Heimat, dem fernen Monsalvat, unnahbar Menschenschritten, der Freistatt der Erwählten Gottes. Er nennt die unaussprechlichen Mysterien des Graal, die heilige Schale, die von Engeln auf die Erde getragen worden ist und der Hut einer mystischen Ritterschaft anvertraut ward; er offenbart endlich seinen hohen Ursprung: sein Vater ist Parzival, der König des Graal. Aber damit ist es um seinen Liebestraum geschehen. Sobald er seine Göttlichkeit einmal gestanden hat, erlaubt ihm das Gesetz des Graal nicht mehr, unter den Menschen zu weilen. Tiefste Schwermut im Herzen, besteigt Lohengrin wieder seinen Nachen, den ihm sein treuer Schwan herbeizieht. Und während er nach seiner mystischen Heimat von dannen zieht, fällt Elsa leblos in die Arme ihres Bruders:[1])

---

[1]) Gottfried, Elsa's junger Bruder, war durch Ortrud in einen Schwan verwandelt worden, während sie Elsa angeklagt hatte, ihren Bruder umgebracht zu haben. — Er ist es, der, in Gestalt eines Schwanes, Lohengrins Barke zieht. Als Ortrud sich am Schlusse

Der Schmerz, dass sie das höchste Glück gekannt hat, aber nicht festzuhalten wusste, bricht ihr das Herze.

Ganz wie „Tannhäuser“ ist auch „Lohengrin“ ein Stück Selbstbekenntnis Wagners. Wie er im Tannhäuser jene ungestüme Leidenschaft versinnbildlichte, die den Helden zur Eroberung aller irdischen Freuden treibt, so dass er darüber bisweilen seines höheren, göttlichen Berufes vergisst, — hat er auch im Lohengrin das göttliche Element seiner Natur, jenes Ideal der Schönheit und Reinheit verkörpert, das seine wahre Heimat war. Er hat zudem in das Herz seines Schwanenritters seinen eigenen glühenden Wunsch, der leidenden Menschheit dieses Ideal zu bringen, und andrerseits auch das schmerzliche Gefühl seiner völligen Vereinsamung gelegt. Durch seine Pariser Erfahrungen gewitzigt und seine Dresdener Enttäuschungen belehrt, war Wagner dahin gekommen, die Welt, in deren Schoss er lebte, und deren Frivolität und Gemeinheit er perhorreszierte, zu verdammen. Er hatte die künstlerische Ohnmacht seiner Zeitgenossen, ihre Unfähigkeit, sich zur Anschauung des Schönen zu erheben, nur zu gut erkannt. Er hatte eingesehen, dass die ganze moderne Gesellschaft an einem Übel litt, das tief und vielleicht unheilbar war, und dass sie nicht allein den Sinn für Schönes, sondern auch das selbstlose Streben nach dem Schönen und Guten verloren hatte, dass sie von selbstsüchtigen Gelüsten nach unmittelbaren materiellen Genüssen beherrscht war. Diese

---

ihres Verbrechens öffentlich rühmt, fällt der Graals-Ritter, der seinen Nachen schon besteigen will, auf's Knie und richtet an Gott eine inbrünstige Bitte. Da erscheint über dem Nachen die Taube des heiligen Graals; der entzauberte Schwan geht im Flusse unter und an seiner Stelle taucht Gottfried empor und wird seiner Schwester und seinem Volke wiedergegeben.

niedrige Sinnlichkeit hatte ihn empört. Wie Tannhäuser die Verführungen des Venusberges flieht und von der holden Elisabeth hinangezogen wird, bis er in ewiger Reinheit verbleibt, so hatte er selbst die Welt mit ihrem Prunk und ihren Erfolgen verschmäht, hatte er das Ideal der Reinheit und absoluten Keuschheit erstrebt. Zu diesen Ätherhöhen emporklimmend, das moderne Leben und seine Verderbnis weit unter sich zurücklassend, hatte er zuerst jenes Gefühl des Wohlbehagens und der Erleichterung empfunden, das man in den Gletscher-Einsamkeiten hoher Alpengipfel empfindet, wo die Luft rein, gesund und leicht ist, wo der Blick über Thäler und Ebenen schweift und das menschliche Ameisengetriebe von oben überschaut. Aber kaum war er seiner Befreiung froh geworden, als sich schon ein fast entgegengesetztes Gefühl in seiner Seele einstellte. Er trachtete jetzt danach, wieder zur Menschheit, zum wirklichen Leben zurückzukehren, das er soweit unter sich zurückgelassen hatte; es trieb ihn, diese glänzende, aber unfruchtbare und vereiste Lichtwüste zu verlassen und den blendenden Glanz der unumschränkten Reinheit zu fliehen, um in die trauten und schattigen Gegenden herniederzusteigen, wo die Menschen hausen und die Liebe blüht. Es giebt Genien, die sich selbst genug sind, die sich in ihrem Vorwärts-Streben weit über ihre Zeitgenossen erheben und in jene einsamen Gegenden hinaufdringen, wohin allein der Genius sich wagen darf, die sich aber in ihrer Einsamkeit gefallen und unbekümmert um das Menschen-Gewimmel ihren Aufstieg fortsetzen, ohne je anzuhalten, und nach Goethes schönem Worte nur darauf bedacht sind, die Pyramide ihres Daseins immer höher zu bauen. Für Wagner war dagegen diese Einsamkeit unerträglich. Es war ihm nicht genug, die reinen Gegenden der Kunst

und idealen Anschauung erreicht zu haben, er wollte auch seine Zeitgenossen mit hinaufziehen. Nicht aus absolutem Pessimismus, aus Widerwillen gegen das ganze Leben, aus Ekel vor der Realität hatte er die heiteren Höhen des Ideals erklommen, sondern aus Hass und Widerwillen gegen die moderne Welt, deren Morast und Verderbnis er verabscheute. Die Liebe hatte ihn „in des Ideales Reich“ geführt; dieselbe Liebe liess ihn jetzt wieder nach der Erde verlangen, zu der leidenden und elenden Menschheit herabsteigen, um sie von ihren Übeln zu erlösen, sie zu bessern und zu retten.[1])

Lohengrins vergebliches Bemühen, Elsas Liebe zu erringen, ist also für Wagner das poetische Gleichnis seiner fruchtlosen Versuche, sich seinen Zeitnosssen verständlich zu machen, oder auch, allgemeiner gefasst, die Tragödie des Künstlers in der modernen Welt. Der Künstler will von seinen Zeitgenossen ein wenig Liebe; er träumt davon, sie zu rühren, ihre Herzen zu bewegen, die heilige Flamme der Begeisterung im Schosse einer schlechten und entarteten Gesellschaft wieder zu entzünden und ihr diese Vision jenes höheren Lebens, das seine Seele erfüllt hat, mitzuteilen. Aber die moderne Welt, die ihm jenes lebendige Verständnis, nach dem er sich sehnt, von selbst entgegenbringen sollte, die nur der Stimme ihres Herzens Gehör zu geben brauchte, vermisst sich, den Künstler mit ihrer frostigen Vernunft, ihren vorgefassten Meinungen und Vorurteilen zu beurteilen. Wenn es dem Künstler dann auch gelingt, den heiligen Funken in einer Ausnahme-Seele zu erwecken, der Hass und Neid sind schnell bei der Hand, diese werdende Flamme zu ersticken. Elsa fragt Lohen-

[1]) Ges. Schr. IV, 294.

grin, wer er ist und woher er kommt; sie hört auf, zu lieben und sucht zu verstehen. So wird auch der Künstler von der heutigen Welt, die ihm ihr Herz verschliesst, zurückgestossen und muss sich in sein Traumland retten, in seine Einsamkeit zurückkehren und dort für sich allein leben, ohne seinen Zeitgenossen die „frohe Botschaft“ mitteilen zu können, deren Träger er ist.[1])

Und eben das macht die souveräne Schönheit des pessimistischen Schlusses im „Lohengrin“ aus, dass er den Eindruck einer absoluten, unvermeidlichen Notwendigkeit hervorruft. Etwas sehr Merkwürdiges, woraus wir deutlich ersehen, wie Wagner als Künstler arbeitete, ist der Umstand, dass er diese Notwendigkeit empfand, ehe er sie deutlich begriff. Wir haben den Beweis dafür in der folgenden Geschichte, die er in seiner „Mitteilung an meine Freunde“ erzählt. Ein Freund, dessen Geist und Wissen er sehr schätzte, Dr. Franck, hatte ihm nach Lektüre des Librettos einen wahrscheinlich klingenden Einwurf gemacht, der ihn zu allererst sehr irritiert hatte. Lohengrin war nach den Worten des Kritikers nur ein kalter Egoist, dessen erbarmungslose Härte viel mehr geeignet ist, Abneigung als Zuneigung für ihn hervorzurufen. Übrigens gestand er selbst ein, dass dieser Einwand ihm nicht durch den direkten Eindruck, den die Lektüre des Stückes auf ihn machte, sondern durch Reflektieren gekommen wäre. Nichtdestoweniger fühlte sich Wagner durch diese Schlussfolgerung im ersten Augenblicke so betroffen, dass er anfangs daran dachte, sein ganzes Gedicht umzudichten: Lohengrin sollte, nachdem er am Schlusse seine höhere Natur zu erkennen gegeben, auf seine Göttlichkeit verzichten, um bei Elsa bleiben zu können.[2]) Er

---

[1]) Ges. Schr. IV, 295 u. f.

[2]) Ges. Schr. IV, 296 u. f.

empfand indessen bald — und sein Freund teilte diese Empfindung —, dass dieser neue Schluss etwas Verletzendes hätte. Lohengrin *kann* nicht auf seine Göttlichkeit verzichten, denn er ist das absolute, das menschgewordene Ideal. Die tragische Schönheit seines Charakters liegt just darin, dass er gerade kraft seiner Natur *verdammt* ist, wieder fortzugehen, sobald er diesen absoluten makellosen Glauben, der allein eine Sterbliche zu seiner Höhe hinanzieht, nicht vorfindet. Aber dieser Glauben ist nicht von dieser Welt! Die menschliche Seele kann wohl in höchster Begeisterung dieser Welt der unsichtbaren Wirklichkeiten einen Augenblick nahekommen und sich für eine kurze Spanne zu jenem absoluten Glauben erheben, welcher den gerufenen Retter unwiderstehlich heranzieht. Aber diese erhabenen Minuten sind flüchtig. Und wenn die Seele aus ihrem Zauberschlaf erwacht, kann sie nur mit Verzweiflung inne werden, welcher Abgrund sie von dem einen Augenblick erschauten Absoluten trennt. Sobald die Verzückung weicht, kann keine Gewalt auf Erden ihr die unmittelbare Vision des Ideals wiedergeben; sie ist auf alle Ewigkeit dahin . . .

Wenn Lohengrins Verhalten durch eine unerbittliche Notwendigkeit bestimmt wird, so ist das Elsas nicht minder verhängnisvoll. Wir stellten soeben die Katastrophe als Folge ihrer tragischen Schuld dar: sie erschien uns als das Weib, welches sich hingegeben hat und wieder zurück will, das an der Sonne seiner Liebe zweifelt und sich somit eines moralischen Verrates an seinem Befreier schuldig macht. Aber Wagner geht im Verlauf seiner Komposition über diese Auffassung des Charakters der Elsa hinaus. Sie erscheint ihm schliesslich als Gegensatz zum Charakter Lohengrins. Der Graals-Ritter ist

der Vertreter des Absoluten, das zum höchsten Bewusstsein der Welt und seiner selbst gekommene Wesen; nun aber sucht er sich gewissermassen zu vervollkommnen, indem er ein Weib liebt, das heisst ein ganz instinktives, rein unbewusstes und unschuldiges Geschöpf. Lohengrin ist wissend; nur sein Liebesverlangen knüpft ihn an die Welt des instinktiven Lebens. Elsa ist das Weib, das fühlt und liebt, ohne wissen zu wollen, sie ist, um uns eines Wagner'schen Ausdrucks zu bedienen, der Geist des Volkes, das Symbol der Menge der naiven und unmittelbaren Seelen, die in ihrer Lebensführung und in ihrem Handeln nur der Stimme ihres Herzens folgen. Aber ebenso wie Lohengrin, der wissend ist, sein Heil in der Liebe sucht, ebenso wird und muss Elsa, die liebt, einen unwiderstehlichen Hang zum Wissen haben. Ihre Eifer- und Zweifelsucht ist die logische und verhängnisvolle Folge ihrer Liebe. Je mehr sie Lohengrin liebt, desto mehr wird sie auch wollen, dass ihre Liebe wissend werde. Und weil sie der Notwendigkeit der Liebe gehorcht, geht sie freiwillig in den Tod. Während ihr Herz voll unendlicher Anbetung ist, die ihr der Retter einflösst, will sie lieber sterben, lässt sie sich lieber ihr Glück auf ewig rauben, als dass sie ihren Geliebten nicht ganz besitzen will. Von dieser Höhe aus gesehen, erscheint die Tragödie des „Lohengrin“ vielleicht noch ergreifender als vordem, wenn dies überhaupt möglich ist. Elsa sündigt nicht, sie folgt nur dem Gesetze ihrer Natur; wie Brünnhilde im „Ring“ wird sie sehend; aus Liebe will sie wissen, aber dieses Wissen bezahlt sich mit ihrem Glücke. Unter diesem Gesichtspunkte erscheint uns ihre Frage an Lohengrin nicht mehr als That der Schwäche, sondern gleichsam als Akt höchster Entsagung. Der Tod scheint ihr besser als unvollkommene Liebe. . . .

Und Lohengrin kann dies wundervolle Weib weder begreifen noch glücklich machen. Er ist verdammt, die höchste Liebe nie zu erfahren, weil er diese sublimste Form des Egoismus, das Bewusstsein seiner Göttlichkeit, bewahrt, weil er, wenn er verlangt, geliebt zu werden, nicht will, nicht wollen kann, verstanden und gekannt zu sein, weil er Das bei Elsa, was nur ein höchster Aufschwung der Liebe ist, notwendigerweise für Zweifel halten muss. Elsa und Lohengrin können also bei einander nicht das Glück finden.[1] Das höchste Glück, die vollkommene Liebe, das Heils- und Erlösungs-Werk kann aus der Verbindung eines Gottes mit einem Weibe, eines völlig seiner selbst und der Welt bewussten Wesens mit einem ganz aus Instinkt bestehenden Geschöpfe, nicht hervorgehen. Damit diese erlösende Vereinigung vor sich gehen kann, muss der Mensch einfältig, nicht wissend sein; durch den Instinkt, nicht durch seinen Verstand, soll der Mensch zu Glück und Heil gelangen. Nur Helden wie Siegfried oder Parsifal, die sich unbewusst und glücklich von selbst nach den ewigen Naturgesetzen entwickeln, können sich zu den höchsten Gipfeln der Liebe erheben und die Aufgabe, an der Lohengrin scheitert, vollbringen. Das Himmelreich gehört den Einfältigen.

---

[1]) Ges. Schr. IV, 300.

V.

Wagner als Revolutionär.

1.

Als Wagner die Kapellmeister-Stellung in Dresden annahm, war er entschlossen, von der Autorität, welche ihm diese Stellung gab, Gebrauch zu machen, um seine neuen Ideen über die dramatische Kunst bei der königlichen Oper durchzusetzen. Sobald er ernannt war, machte er sich entschlossen an's Werk und suchte seine Reformpläne zur Ausführung zu bringen. Aber er ward bald inne, dass er die Kraft der Widerstände, mit denen er zu rechnen hatte, unterschätzt habe. In dem Maasse, wie er vorwärts kam und klarer zu erkennen gab, was er war und wollte, sah er einen teils offenen, teils heimlichen Widerstand, der immer mächtiger ward, wider sich erstehen. Er begriff allmählich, dass all sein Genie, all seine Energie, all seine entflammende Begeistrung nicht ausreichen würden, um über die Kraft der Trägheit bei den Einen und den bösen Willen bei den Andern zu siegen. Sieben Jahre lang kämpfte er Fuss an Fuss „mit der machtvollen Dummheit und dem gebietenden Unverstand",[1]) bis er eines Tages zu der Überzeugung kam, dass jede ernsthafte Reform im Rahmen der gegenwärtigen Gesellschaftsform ein Unding wäre, und nur noch von einer

---

[1]) Brief an Spohr, citiert von Glasenapp, „R. Wagner" II, 155.

allgemeinen Revolution, die den gegenwärtigen Stand der Dinge von oben bis unten umkehrte, Heil und Rettung erhoffte. Sehen wir ein wenig näher zu, wie die Opposition gegen Wagnern, der anfangs in Dresden so populär war, entstanden ist, wie dann Wagner seinerseits vom Reformator, der er war, zum Revolutionär ward, bis er sich schliesslich gegen eine Gesellschaft auflehnte, in der für die Kunst, wie er sie begriff, kein Platz war. —

Wir werden zunächst inne, dass die Opposition gegen Wagnern unter den Künstlern, die er dirigierte, nicht entstand. Damit soll indessen nicht gesagt werden, dass er zu Anfang keine Mühe gehabt hätte, seine Autorität durchzusetzen: er fing seine Thätigkeit als Kapellmeister in der That damit an, dass er mit dem Konzertmeister Lipinski in Streit geriet, und dieser sogar eine Beschwerde gegen seinen Dirigenten bei der General-Direktion einreichte. Aber diese Feindschaft hatte bald ein Ende, und Wagner erfreute sich bald einer grossen Popularität unter den Musikern seines Orchesters, da sie die ausserordentliche Bedeutung des leitenden Künstlers in der Mehrzahl bald verspürten. So hatte er denn an seinem Orchester die reinste Künstlerfreude, die zu geniessen ihm in Dresden gegeben war. Mit seinen „teuren Musikussen“ konnte er die Meisterwerke der Instrumental-Musik wenigstens so aufführen, wie er sie aufgeführt wissen wollte, insbesondere Beethovens Symphonie mit Chören, die ihm die Konzerte im Pariser Konservatorium erst offenbart hatten, und die er 1846 in wundervoller Ausführung zu Gehör brachte, womit er in Dresden und ganz Sachsen einen ungeheuren Wiederhall fand.

Nicht weniger gut stand er sich mit den Künstlern der Königlichen Operntruppe. Auch sie unterstützten

ihn mit besten Kräften, und ihrer Beihilfe ist es zu danken, wenn er einige Meisterwerke des lyrischen Dramas in höchster Vollendung auf die Bühne bringen konnte. Diese Aufführungen lagen ihm immer am Herzen, um den Geschmack seines Publikums zu bilden. So kam 1843 Glucks „Armida“ zur Darstellung, 1844 die „Vestalin“ von Spontini, die unter Leitung des Komponisten selbst sorgfältig einstudiert wurde, endlich Glucks „Iphigenie in Aulis“, deren Vorstellung Wagner im Jahre 1847 mit ganz besonderer Sorgfalt vorbereitete. Er selbst besserte die Instrumentierung nach, wobei er jedoch den Charakter des Stückes gewissenhaft wahrte, und nur den ursprünglichen Schluss modifizierte, da dieser zu altmodisch erschien; im Übrigen scheute er keine Mühe, um in die Absichten des Komponisten einzudringen und sein Werk getreu wiederzugeben. So gelang es ihm thatsächlich, von den Künstlern, die er leitete, eine gute Darstellung der Werke Glucks oder Spontinis zu erreichen; sobald sie aber seine eigenen Werke im richtigen Stile aufführen sollten, waren alle seine Bemühungen umsonst. Die Vorstellungen des „Tannhäuser“ offenbarten ihm mit sinnfälligster Deutlichkeit, wie viele Opernsänger selbst allerersten Ranges unfähig waren, ein wirkliches Musik-Drama darzustellen. Während Wagner von ihnen verlangte, sie sollten zuerst Schauspieler und dann erst Sänger sein, suchten die Dresdener Künstler ihre Rollen vor allem zu singen und nur nebenher zu begreifen und zu spielen. Selbst der berühmte Tenor Tichatschek zeigte sich, wiewohl er ein ergebener Freund Wagners und leidenschaftlicher Verehrer seiner Musik war, zur Verkörperung der Persönlichkeit des Tannhäuser, so wie Wagner sie wollte, so unfähig, dass der Schöpfer sich gezwungen sah, gegen Ende des zweiten

Aktes eine Stelle zu streichen, die für das Verständnis des Werkes wesentlich war, aber schliesslich von dem berühmten Tenor, trotzdem er im Vollbesitz seiner Stimmmittel war, nicht gesungen werden konnte.[1]) Die Sänger waren einmal daran gewöhnt, eine Oper als Aufeinander-Folge von Vokal-Partieen, Arien, Rezitativen oder Ensembles anzusehen, die darauf berechnet waren, durch sich selbst zu gefallen und jedes für sich soviel Effekt wie möglich zu machen; es war ihnen nicht begreiflich zu machen, dass ein Musik-Drama vor allem ein Drama wäre und wie jedes Theaterstück dazu bestimmt sei, in der Seele der Zuschauer Gefühle zu erwecken und nicht nur einigen Dilettanten einen Ohrenschmaus zu bereiten. Sie zeigten sich unfähig, ihre schlechten Opern-Sänger-Gewohnheiten abzuthun und ihre Rollen auch zu spielen, wie Wagner es wollte; sie nahmen den ihnen anvertrauten Dramen ihre Natur. Und Wagner ward mit wahrer Verzweiflung inne, dass seine Werke in ihrer Mache nach und nach allen dramatischen Wert verloren und schliesslich zu reinen Opern verwandelt vor das Publikum kamen. So kläglich entstellt, waren sie natürlich ausser Stande, die erwartete Wirkung zu thun.

Im Allgemeinen aber ward er doch durch die Künstler, die er leitete, gut unterstützt und blieb auch bis zuletzt in der Gunst des Dresdener Publikums. Von

---

[1]) Die Stelle, welche Wagner opferte, steht am Ende des zweiten Aktes, wo Tannhäuser angesichts der edlen Aufopferung Elisabeths, die ihn vor der Wut der Ritter beschirmt, wieder zum Selbstbewusstsein kommt: plötzlich sieht er die Furchtbarkeit seines Verbrechens ein und fleht, von Gewissensbissen gepeinigt, die Gnade des Himmels an:

„Zum Heil den Sündigen zu führen,
die Gottgesandte nahte mir“ u. s. w.

Vergl. Ges. Schr. IV, 292 und V, 132 u. f.

den drei Opern, die er in der Zeit von 1842—49 aufführen liess, fand nur Eine, der „Fliegende Holländer“, im Augenblick ihres Erscheinens keinen Beifall und wurde nie wiedergegeben. „Rienzi“ wurde von Anfang an beklatscht, hielt sich auf dem Repertoir und erreichte noch 1848, in der Zeit der Gährung, die dem Aufstande voranging, einen lebhafteren Erfolg denn je, was zum Teil augenscheinlich die Folge der liberalen und republikanischen Tendenzen des Werkes war. „Tannhäuser“ hielt sich einzig und allein durch die Gunst des Publikums auf dem Dresdener Theater. Durch die Lokalkritik heruntergemacht, wäre es wie der „Fliegende Holländer“ bei der zweiten Vorstellung fast durchgefallen; aber das Publikum, das im ersten Augenblick durch die Neuheit des Werkes verwirrt und durch die Feindseligkeit der Kritik eingeschüchtert worden war, besann sich bald wieder und bereitete so dem „Tannhäuser“ ein ziemlich glänzendes Geschick: er ward von 1845—48 mit immer zunehmendem Erfolge gegen 20 mal aufgeführt. In Summa hatte Wagner sich über das Publikum nicht zu beklagen, im Gegenteil! Er ward mehr als irgend ein Dresdener Musiker gespielt und erfreute sich trotz den Angriffen, denen seine Musik wie sein Privatleben ausgesetzt waren, einer wirklichen Popularität unter seinen Mitbürgern, die sie ihm bei wiederholten Gelegenheiten durch Darbringung warmer Ovationen bewiesen. Aber er fühlte, dass er trotz diesen sympathischen Kundgebungen in seinem reformatorischen Streben so gut wie unverstanden blieb, dass das Publikum, durch tief eingewurzelte Vorurteile blindgemacht und durch schlechte Gewohnheiten verdorben, den Sinn für das Schöne verloren hätte und garnicht im Stande wäre, die ihm vorgeführten Werke richtig zu würdigen, dass z. B. fast alle Zuhörer des

„Tannhäuser“ dieses Werk so anhörten, als ob sie die erste beste Oper anhörten, und es in Folge dessen ganz anders auffassten, als sein Schöpfer es verstanden wissen wollte. Er verglich die Popularität, die ihm der „Tannhäuser“ allmählich einbrachte, „mit der gutmütigen Teilnahme befreundeter Menschen an dem Schicksal eines teuren Wahnsinnigen“, die seine Freunde bestimmte, auf die Irrereden des Leidenden einzugehen, ihnen einen Sinn zu entraten und in diesem entratenen Sinn ihm wohl auch zu antworten, um seinen traurigen Zustand ihm erträglich zu machen.[1]) Ganz gewiss aber war dieses Wohlwollen des Dresdener Publikums, das zwar wenig verständnisvoll und zu passiv, aber doch wirklich vorhanden war, viel eher ein günstiges Zeichen. Wagner konnte sich schmeicheln, dass er mit der Zeit und durch beharrliches Streben, durch gute Vorstellungen der Meisterwerke der lyrischen Dramatik, dahin kommen würde, den Geschmack seiner Mitbürger allmählich zu bilden und den Sinn für Schönes in ihnen zu erwecken.[2]) Unter seiner Leitung konnte die Dresdener Oper ein Muster-Theater werden, wie ehedem die Weimarer Bühne unter Goethes Leitung, und somit einen bedeutenden Einfluss auf den öffentlichen Geist ausüben. Freilich hatte Goethe seine Art, die Dinge zu sehen, dem Publikum und den Schauspielern aufzwingen können, denn er wusste sich in seinem Werke durch das absolute Vertrauen seines Fürsten unterstützt. Wagner hingegen sollte mit seinen Reform-Bestrebungen arg scheitern, denn er hatte die beiden Mächte, bei denen er feste Anlehnung hätte finden müssen, die Theaterleitung und die Presse, gegen sich.

---

[1]) Ges. Schriften IV, 292 u. f.

[2]) S. vornehmlich einen Brief vom 31. August 1847, erwähnt von Glasenapp „R. Wagner“ II, 197.

Er begegnete fast vom Anbeginn seiner Thätigkeit ab in dem kleinen Kreise der Opern-Liebhaber, der „Kenner“, und bei der Kritik, welche den Geschmack dieses besondren Publikums wiederspiegelte, einem unversöhnlichen Widerstande. Die Dresdener Lokal-Presse eröffnete die Feindseligkeiten gegen ihn von der Aufführung des „Fliegenden Holländers“ ab und hörte seitdem nicht mehr auf, sich bei jeder Gelegenheit ernstlich über ihn zu ereifern. Sie schwärzte ihn als Musik-Dirigenten an, behauptete, er veränderte die hergebrachten Tempi und nähme den Werken, die er dirigierte, ihre Natur; insonderheit wäre er unfähig, Mozart zu verstehen und im richtigen Stil zu spielen. Sie machte ihn zum Streber, der mehr Ansprüche machte als Talent besässe, von seiner eigenen Überlegenheit durchdrungen wäre, von einigen fanatischen Anhängern beweihräuchert würde und sich bemühte, die Werke seiner Rivalen in Schatten zu stellen, um den Glanz seiner Dramen desto heller leuchten zu lassen. Sie lobte, um ihm zu schaden, Mittelmässigkeiten wie Reissiger oder Hiller über die Massen. Sie behauptete, um den Ruf, den seine Dramen genossen, doch zu erklären, ihr Erfolg sei rein zufällig und wäre einzig und allein der wüsten Reklame zuzuschreiben, die gefällige Freunde in ihren Blättern dafür machten. Schliesslich machte sie sich auch an sein Privatleben, warf ihm seine Schulden vor, bezichtete ihn des Luxus und der Schwelgerei, kolportierte mit Wonne alle böswilligen Gerüchte, die in der Stadt über ihn umliefen, und verbreitete die niedrigsten Verleumdungen über seine Person. Vor allem aber kritisierte sie alle seine neuen Werke je nach Erscheinen erbarmungslos und hatte somit die zweifelhafte Ehre, die Grundlagen jener Wagner-Legende gelegt zu haben, die in der Folge die Runde durch Europa machte:

Wagner wurde als ein Musiker ohne Eingebung geschildert; er wäre unfähig, eine schöne melodische Phrase zu bauen, und suchte diese seine Ohnmacht durch ohrenbetäubenden Lärm und die ermüdende Kompliziertheit einer überladenen Instrumentation zu verdecken; er wurde als tollkühner und anspruchsvoller Neuerer verschrieen, der so thäte, als ob er über die gesunden Überlieferungen der grossen deutschen Musik erhaben wäre und die Gesetze der Harmonie und Komposition verachtete, in Wahrheit aber nicht kennte und durch ewiges Effekthaschen, durch berechnete und gewollte Absonderlichkeiten einen leichten Sieg über Ignoranten und Gimpel zu erringen suchte. Man begreift danach leicht die Bitterkeit, die sich Wagners bemächtigen musste, als er sich von seinen zumeist anonymen Feinden so zerpflückt sah, deren Unwissenheit nur von ihrer unglaublichen Ungerechtigkeit überboten wurde. Und man begreift ebenso, dass seine Freunde durch diesen schonungslosen Krieg, der bis auf unsere Tage fortgesetzt worden ist, aufgebracht wurden und in ihren Urteilen über jene obskuren Dresdener Kritiker, welche die Feindseligkeiten gegen ihren Meister eröffneten, von schonungsloser Härte gewesen sind.[1]) Heute, wo die Sache der Wagner'schen Kunst auf der ganzen Linie gesiegt hat, ist es vielleicht angebracht, diese Ausbrüche von Neuerungshass, die Wagner bei seinem Auftreten erfuhr, zwar nicht für gerechtfertigt, aber zum mindesten für sehr erklärlich zu halten. Wenn ein Reformator wie Wagner irgendwo Widerstand finden sollte, so fand er ihn gewiss unter Solchen, deren Geschmack und Überzeugungen er verletzte, unter jenen Opern-Dilettanten, die seit langer Zeit ihr Vergnügen in

---

[1]) S. z. B. Chamberlain, „Wagner", S. 45 u. f.

jenen überkommenen Missbräuchen fanden, die er ausrotten wollte, und die eben wegen ihrer musikalischen Halbbildung die frische Empfänglichkeit und den guten Willen verloren hatten, die erforderlich gewesen wären, um ihre Vorurteile abzuthun und ihre Weisheit vor so originalen Werken zu vergessen, wie der grosse Neuerer sie ihnen vorführte. Vielleicht ist es sogar billig, sich über diese Pedanten, die wirklich mehr aus Thorheit, als aus böser Absicht gesündigt haben, nicht zu sehr zu entrüsten. Gewiss mischte sich in ihre Animosität gegen Wagner ein gutes Quantum jenes niedrigen Neides, welchen die unfruchtbare Mittelmässigkeit dem fruchtbaren und mächtigen Genius gegenüber instinktiv empfindet; aber viele glaubten auch ohne Zweifel ganz aufrichtig, als sie die Sache Wagners bekämpften, der ernsten und redlichen Kunst zu dienen und einem anmasslichen Pfuscher zu wehren, der mit Hilfe von Reklame und Skandal nach ungesunder Popularität haschte, statt die Anerkennung seines Talentes bei aufgeklärten und kompetenten Kennern zu suchen.

Infolge dieser Press-Angriffe überwarf sich Wagner auch sehr bald mit seinem unmittelbaren Vorgesetzten, dem Intendanten des königlichen Theaters. Freiherr von Lüttichau hatte sich dem neuen Kapellmeister anfangs von der besten Seite gezeigt. Aber zwischen einem begeisterten und leidenschaftlichen Künstler, wie es Wagner war, der mit aller Kraft seiner Seele an den hohen Kultur-Beruf der Kunst glaubte, und einem Hofmann, wie Lüttichau, der auf seine Autorität sehr eifersüchtig, aber in Sachen der Kunst sehr unwissend war, und dazu neigte, die Oper vornehmlich als fürstliches Plaisir anzusehen, konnte ganz gewiss kein dauerndes Einvernehmen herrschen. Wir haben die Meinungs-Ver-

schiedenheiten, die zwischen diesen beiden Männern von so entgegengesetztem Charakter entstanden, hier nicht im Einzelnen zu verfolgen. Erwähnt sei nur, dass Wagner, nachdem er die absolute Unmöglichkeit eingesehen hatte, seine Ansichten bei der General-Direktion geltend zu machen und die geringste Reform zu erreichen, im Jahre 1847 aufhörte, sich in Theaterdinge einzumischen, alle Beziehungen zu Lüttichau abbrach und sich lediglich an seine Berufs-Pflichten als Musik-Dirigent hielt.

Dies also war am Vorabend der Ereignisse von 1848 die ziemlich düstere Lage, in der sich Wagner befand. Er hatte einsehen müssen, dass diese Opern-Reform, die er bei Übernahme des Kapellmeister-Postens in Dresden geträumt hatte, unter den Verhältnissen, in denen er sich befand, nicht zu verwirklichen war. Er sah sich völlig vereinsamt inmitten einer gleichgiltigen oder feindlich gesinnten Umgebung, welche den Begriff der grossen Kunst und den Geschmack dafür verloren hatte und sich unfähig zeigte, ihn zu begreifen und zu unterstützen, und erst wieder lebendig wurde, als es galt, seine hochherzige Initiative im Namen des Schlendrians zu bekämpfen. Um das Unglück voll zu machen, war er noch in Schulden geraten, da er sich entschlossen hatte, die Partituren seiner Werke auf seine Kosten herauszugeben; sie verkauften sich aber nicht, weshalb er in unaufhörliche Geldverlegenheiten geriet. Ausserhalb Dresdens waren die Aussichten, die sich ihm eröffneten, durchaus nicht einladender. Leipzig war ihm verschlossen, denn Mendelssohn, der dort regierte, war weder seinen Ideen, noch seinem Talente hold. In Berlin, wo der „Fliegende Holländer“ und „Rienzi“ aufgeführt worden waren, war er beim Kenner-Publikum auf dieselben Widerstände gestossen, wie in Dresden; auch fühlte er die latente

Feindseligkeit des allmächtigen Meyerbeer gegen sich gerichtet. Der Erfolg seiner Werke blieb also ein rein lokaler; die Bewegung, die sich einen Augenblick zu Gunsten der zwei genannten Stücke an verschiedenen Orten gezeigt hatte, schien zu stocken. Nach dem Misserfolge des „Rienzi“ in Berlin (Oktober 1847) und dem Tode seiner Mutter, der kurz darauf (am 9. Januar 1848) überraschend eintrat, hatte Wagner Augenblicke furchtbarster Verzweiflung. Selbstmord-Gedanken spukten in seinem Kopfe.

Über das Scheitern seiner Reform-Bestrebungen nachgrübelnd, kam Wagner schliesslich zu dem Ergebnis, dass die Gründe dazu nicht in lokalen oder persönlichen Verhältnissen, sondern im allgemeinen Zustande der zeitgenössischen Gesellschaft zu suchen seien, und dass der Reform des Theaters eine Revolution der öffentlichen Sitten voranzugehen habe. Ihm schien die Tyrannei der Konventionen, Moden und Überlieferungen nicht allein auf dem Theater, sondern auf der ganzen modernen Kultur zu lasten, die allgemeine Anbetung des Geldes nicht allein den Kunstgeschmack, sondern ganz allgemein jedes edele oder selbstlose Gefühl zu töten und die Herrschaft der Selbstsucht an Stelle der Liebe zu setzen. Die kapitalistische Herrschaft, die aus dem Tempel der Kunst ein industrielles Unternehmen gemacht hätte, wäre auch am Elend der Menschen schuld; sie hätte dieselben in zwei Klassen geschieden, hier die Reichen, die in Wohlleben ersticken, jedes Bedürfnis befriedigen können, aber eben darum die wahre Lust nicht kennen, die in der Befriedigung eines wirklichen Bedürfnisses liegt, und in den Raffinements des Luxus vergebens nach Zerstreuung und Erholung von der drückenden Langeweile ihres Lebens suchen. Auf der andren Seite das Proletariat, das noch unglücklicher ist, als die antiken Sklaven, und ein im

Ganzen genommen tierisches Leben elend dahinschleppt, durch eine Arbeit, die es nicht fördert, entkräftet ist und durch Ermüdung und Stumpfheit gleichfalls unfähig wird, die Freuden der Kunst zu geniessen. Und Wagner schliesst daraus, dass dieses heutige Leben in seinen Grundlagen faul ist, dass es auf einer ursprünglichen ungeheuren Ungerechtigkeit beruht, und dass die Kunst keine Aussicht hat, im Schosse einer derartigen Gesellschaft sich frei zu entfalten. Die Menschheit muss sich, um wieder im Stande zu sein, von den Quellen der Schönheit zu trinken, von dem drückenden Joche, unter dem sie seufzt, befreien und eine neue Seele bekommen. Der Mensch ist degeneriert; er muss sich also wieder regenerieren. Und Wagner setzt von nun an alle Hoffnung auf eine allgemeine Revolution, auf einen allseitigen Zusammenbruch, der den bourgeoisen Kapitalismus mit seinen tyrannischen Gesetzen und seiner sterilen Luxus-Kunst begräbt, die Fäulnis unsrer zeitgenössischen Einrichtungen beseitigt und mit der Gegenwart reinen Tisch macht, damit auf den Trümmern dieser alten Welt das glorreiche Gebäude der künftigen Gesellschaft erstehen kann.

2.

In dieser Stimmung befand sich Wagner, als in Paris die Februar-Revolution ausbrach, und alsbald in Deutschland eine allgemeine Empörung folgte. Nach Verlauf weniger Wochen befand sich ein gutes Drittel des Landes im Zustande der Anarchie, freilich ohne viel Blutvergiessen, denn die Behörden hatten der durchgängigen Erhebung fast nirgends ernsten Widerstand geleistet. An der Spitze der Bewegung stand das deutsche Bürgertum, Kaufleute und Industrielle, Advokaten und Mediziner, Professoren und Schriftsteller,

welche die Einheit Deutschlands und liberale Reformen verlangten; ihre wesentlichsten Forderungen waren: Einberufung eines Reichs-Parlamentes, Pressfreiheit, Einrichtung von Schwurgerichten und Ersetzung der stehenden Heere durch Volkswehr. In den Reihen dieser grossen liberalen Partei gab es übrigens mehr oder weniger fortschrittliche Fraktionen, da die Einen auf Unterstützung von Seiten der bestehenden Autoritäten, der Könige und Fürsten rechneten, während die Andern, radikaleren, die Einsetzung eines republikanischen Regiments, Abschaffung des Adels- und Königtums forderten. Hinter der Bourgeoisie standen die breiten Massen des Volkes, die ausser den politischen Reformen soziale Verbesserungen verlangten, die zu einer Ära allgemeinen Glückes führen sollten; sie forderten Gleichheit für Alle, Aufhebung der Privilegien der Grossgrundbesitzer auf dem Lande, Reform der indrustriellen Verhältnisse in den Städten, Schutz des Kunsthandwerkers gegen die Fabrik-Konkurrenz, des Fabrik-Arbeiters gegen die Ausbeutungen seines Fabrik-Herrn. In Sachsen wie in ganz Süddeutschland brachte die Revolution ein liberales Ministerium zur Herrschaft und rief im ganzen Lande eine lebhafte politische Bewegung hervor. Was sollte Wagner angesichts dieser Bewegung thun?[1])

Augenscheinlich stand die Revolution, die er sehnlichst erwünschte, mit der politischen Bewegung, die sich damals über ganz Deutschland verbreitete, nur in sehr

---

[1]) Über Wagners Teilnahme am Aufstande von 1849 findet man eine grosse Zahl von Dokumenten in dem Werke von H. Dinger „R. Wagners geist. Entwickl.“, wo die Episode des Dresdener Aufstandes nach Archiv-Akten und offiziellen Dokumenten rekonstruiert wird. S. überdies Glasenapp, „Wagner“, Bd. II, Buch III, Kap. VIII—XIII, u. H. St. Chamberlain, „R. Wagner und die Politik“, Bayr. Blätter 1893, S. 137; „R. Wagner“, Kap. II, 1.

lockerem Zusammenhange. Die sächsischen Radikalen oder Sozialisten forderten politische oder ökonomische Reformen, materielle Aufbesserung der Lage der arbeitenden Klassen und einen grösseren Anteil des Volkes an der Regierung des Landes. Wagner hingegen interessierte sie für diese äussere und sichtbare Revolution nur deshalb, weil er sie für die notwendige Vorbedingung der idealen Revolution, der Gesamt-Regeneration der Menschheit hielt, die er für nötig erachtete. Die moderne Gesellschaft war auf Lug und Trug begründet, auf die empörendste Ungerechtigkeit basiert; sie war ihm nichts, als ein organisiertes und legalisiertes Chaos; man musste diesem Zustande der Anarchie so rasch wie möglich ein Ende bereiten. Und deshalb musste man dieses künstliche und lasterhafte Gebilde der zeitgenössischen Kultur, das die Geburt der neuen, auf Freiheit und Liebe beruhenden Gesellschaft verhinderte, zuvor zerstören. Wagner sympathisierte also mit den Revolutionären aller Schattierungen, aber nur in Einem Punkte: der Verneinung der Gegenwart. Mit seinen konstruktiven Gedanken und genialen Intuitionen über die künftige Gesellschaft, über das ideale politische Regiment eines wiedergeborenen Deutschland, gehörte Wagner in Wirklichkeit zu keiner der Parteien, die sich zu dieser Zeit in Sachsen empörten.

Er war kein Sozialist. Wenn er auch die Herrschaft des Kapitals verpönte und Abschaffung des Besitzes forderte, so sah er doch den Kommunismus, die gleiche Güterteilung, als die „abgeschmackteste und sinnloseste Lehre", als eine gefährliche und nicht zu verwirklichende Utopie an.[1]) Er war ebenso wenig Republikaner oder

[1]) Wagners Rede im Vaterlandsverein in Dingers „R. Wagners geist. Entw.", S. 120 u. f.

Demokrat; er blieb einem der ältesten Instinkte der germanischen Rasse treu und wollte an der Spitze des freien Volkes einen starken und mächtigen König, vom Vertrauen seiner Unterthanen getragen, einen sichtbaren Vertreter der Volkheit, einen Fürsten, wie jenen Heinrich den Vogler, den er mit soviel Grösse und Majestät im „Lohengrin“ hatte auftreten lassen, oder wie Friedrich Barbarossa, der ihm in diesem Augenblicke als Held eines grossen historischen Dramas vorschwebte. Er war nicht einmal liberal. Er war wohl der Meinung, dass der König dem ausschliesslichen Einflusse des Adels und der Vormundschaft einer verdorbenen Aristokratie entzogen werden müsste, aber er verdammte mit grösster Energie das Prinzip der konstitutionellen Monarchie selbst, in welcher der König durch eine Volks-Vertretung kontroliert und gelähmt und in Folge dessen in seiner Königs- und Menschenwürde gedemütigt würde.[1]) Er konnte sich also kaum verhehlen, dass zwischen seinen Tendenzen und denen der Revolutions-Männer von 1848 ein beträchtlicher Abstand war. Wie ist es trotzdem zu erklären, dass er so weit ging, sich der äussersten Linken, den Radikalen und Sozialisten unter den sächsischen Demokraten anzuschliessen und sich somit unter eine Menge zu mischen, mit der er gewiss keine einzige Leidenschaft gemein hatte?

Was ihn zunächst bestimmte, sich für die revolutionäre Bewegung zu interessieren, war die instinktive Sympathie, die ihm von Anfang an jene Erhebung der Schwachen und Niedrigen gegen die Machthaber des Tages einflösste. „Nie hatte ich mich eigentlich mit

---

[1]) Wagners Rede im Vaterlandsverein, Dinger, S. 110 u. f., 132 u. f.

Politik beschäftigt," schrieb er kurz nach seiner Flucht aus Dresden. „Ich entsinne mich jetzt, den Erscheinungen der politischen Welt genau nur in dem Masse Aufmerksamkeit zugewendet zu haben, als in ihnen der Geist der Revolution sich kundthat, nämlich, als die reine menschliche Natur sich gegen den politisch-juristischen Formalismus empörte: in diesem Sinne war ein Kriminalfall für mich von demselben Interesse, wie eine politische Aktion. Stets konnte ich nur für den Leidenden Partei nehmen, und zwar ganz in dem Grade eifrig, als er sich gegen irgend welchen Druck wehrte: niemals habe ich es vermocht, irgend einer politisch konstruktiven Idee zulieb diese Parteinahme fallen zu lassen."[1]) Früher, als er noch Musik-Dirigent in Riga war, hatte er sich lebhaft für einen jungen Übelthäter interessiert, der ihm Verschiedenes gestohlen und ausserdem noch einige kleine Sünden begangen hatte; er hatte sich damals warm für ihn verwandt — freilich ohne Erfolg —, dass er nicht nach Sibirien deportiert würde. Ganz gewiss war es derselbe Empörergeist gegen den Nützlichkeits-Egoismus der Gesellschaft, gegen die kalte Fühllosigkeit der menschlichen Gerechtigkeit, die ihn veranlasste, für die sächsischen Demokraten und Sozialisten von 1848 einzutreten.

Ein anderer Grund, der ihn dazu trieb, sich mit den Revolutions-Männern einzulassen, war rein persönlicher Natur. Diese rechneten nämlich einen seiner intimsten Freunde, August Röckel, zu den Ihrigen. Dieser Mann spielte zu jener Zeit eine bedeutsame Rolle in seinem Dasein und zog ihn tiefer in die revolutionäre Bewegung herein, als er wahrscheinlich aus

[1]) Ges. Schr. IV, 308 u. f.

eigenem Antriebe je gegangen wäre. Einige Biographen Wagners zeigen sich sehr hart gegen Röckel; sie stellen ihn uns als seinen bösen Geist, als einen verbitterten und neidischen Charakter dar, der Alle, die im Leben Glück haben, gehasst hätte und ein bornierter Demagoge ohne Ideal, ohne höheres Streben und ohne Poesie gewesen sei.[1]) Dieses strenge Urteil wird jedoch durch Wagners eigenes Zeugnis umgeworfen, das man doch nicht ganz abweisen kann. Wagner und Röckel waren zur selben Zeit am Dresdener Theater angestellt worden, jener in der Eigenschaft als „Kapellmeister", dieser mit dem weniger hohen Rang und Titel eines „Musik-Direktors". Auch empfand Röckel bald die Überlegenheit seines Kollegen so tief, dass er freiwillig darauf verzichtete, seine Opern aufführen zu lassen, seinem künstlerischen Ehrgeiz entsagte und sich einzig und allein dem Erfolge seines Freundes widmete. Wagner spricht von Röckel als von dem einzigen Menschen, mit dem er während seiner geistigen Vereinsamung in Dresden in Ideen-Gemeinschaft stand. Nach dem Aufstande, als Röckel der siegreichen Reaktion in die Hände gefallen war und im Zuchthause von Waldheim sass, blieb Wagner in Briefwechsel mit ihm. Aus Wagners Briefen, die kürzlich veröffentlicht worden sind, tritt uns Röckel als ein viel eher klarer denn tiefer Geist hervor, als ein Mann der That, dessen unerschütterliche Lebenskraft und frischen Enthusiasmus Wagner bewundert. Er erscheint als geborener Politiker, der die Menschen gern knetet und sich durch die undankbare Aufgabe, sich mit der Menge der Thoren und Mittelmässigen einzulassen, nicht abschrecken lässt; er ist ein unverbesserlicher Optimist, der auch in

---

[1]) Dinger, „R. Wagners geist. Entw.", S. 170 u. f.

den schlimmsten Prüfungen seinen Glauben an das schliessliche Glück der Menschheit nicht aufgiebt. Im Jahre 1848 nahm er thätigen und energischen Anteil an der Revolutions-Bewegung, ward einer der Führer der radikalsten Demokraten, wurde zum Deputierten der zweiten sächsischen Kammer gewählt und veröffentlichte vom 26. August 1848 bis 29. April 1849 die „Volksblätter“, eines der wildesten Tageblätter der revolutionären Partei. Wahrscheinlich ist es auf die Freundschaft mit Röckel zurückzuführen, dass Wagner sich ebenfalls in den politischen Kampf stürzte. Einerseits überschätzte er den geistigen Wert seines Freundes und glaubte ihn zu dieser Zeit viel mehr mit sich selbst verwandt, als er in Wirklichkeit war.[1]) Andrerseits war ihm Röckel ganz natürlich der Inbegriff des Trachtens der sächsischen Demokraten; und diese Illusion trug ohne Zweifel dazu bei, ihn für die Revolutionsmänner mehr einzunehmen, als wenn er sie unmittelbar und nicht durch die Persönlichkeit eines Freundes hindurch gesehen hätte.

Endlich bestimmte ihn noch ein andrer Beweggrund zum Handeln. Wagner glaubte aus tiefster Seele an die Berechtigung jener idealen Revolution, die er träumte; nun aber glaubte er in der Bewegung von 1848 ein verworrenes Streben nach dieser Regeneration der Menschheit zu erkennen, die er sehnlichst herbeiwünschte. Und er meinte von nun an, dass es seine bestimmte Pflicht sei, die Demokratie über ihre wahren Interessen aufzu-

---

[1]) Wagners Korrespondenz mit Röckel zeigt uns, wie Wagner immer deutlicher erkennt, welche wesentliche Verschiedenheiten ihn von Röckel trennen. S. vornehmlich S. 32, 48, 73, 82 u. s. w. Trotzdem hörte er nicht auf, ihn zu schätzen und ihm bis zu seinem Tode (1876) Freund zu bleiben.

klären; er wollte sie verhindern, auf Abwege zu geraten und in verhängnisvolle Exzesse zu verfallen; er wollte ihr das ideale Ziel, dem sie zustreben sollte, so klar wie möglich zeigen. [1]) Dieser Glaube an den Einfluss der allgemeinen Ideen auf den Gang der menschlichen Ereignisse war vielleicht nur eine Illusion, aber eine ganz gewiss hochherzige Illusion. Es ist ausser Zweifel, dass Wagner sich über den Sinn und die Tragweite der Ereignisse von 1848/49 täuschte, dass er in keiner Weise Sinn für praktische Politik hatte, dass er, weit entfernt, die sächsischen Demokraten nach seinen Ansichten zu leiten, im Gegenteil durch die wirklichen Führer der Revolutions-Partei zu Handlungen getrieben ward, an denen ihm nichts liegen konnte. Aber diese Fehler in seinem Verhalten haben ihren Ursprung in einem höchst achtbaren Gefühle. Wagner zeigte mehr Seelengrösse und Mut, indem er sein Leben, vielleicht an falscher Stelle, für seine Ideen auf's Spiel setzte und sich mit eigener Lebens-Gefahr in Abenteuer stürzte, in denen er nichts zu gewinnen hatte, als wenn er sich in seine Künstler-Würde gehüllt und mit gekreuzten Armen dem Gang der Ereignisse zugeschaut hätte, ohne etwas zu versuchen, um der Sache, die er für die gerechte und gute hielt, zum Siege zu verhelfen.

Das erste Mal, wo er in öffentliche Angelegenheiten eingriff, geschah dies, um die Interessen der Kunst, die durch die Revolution bedroht waren, zu verteidigen. Kurze Zeit nach den Märztagen vernahm er, dass die neu ernannten Deputierten der Sächsischen Kammer sich bei der Diskussion über die Zivilliste vorgenommen hätten, die dem königlichen Theater bisher bewilligte

---

[1]) S. bes. seinen Brief vom 18. Juni 1848 an Lüttichau, der bei Chamberlain („R. Wagner“, S. 51) in Facsimile wiedergegeben ist.

Subvention zu streichen, da das Theater nur ein unnützer und kostspieliger Luxus wäre. Wagner glaubte nun zwar einerseits, dass das königliche Theater in dem Zustande, wie es war, die Kritiken, welche ihm die sächsischen Deputierten zudachten, im vollsten Masse verdiente, dass man es aber durch geeignete Reformen zu einer wirklichen Kunstanstalt umwandeln könnte, die einen förderlichen und bildenden Einfluss auf das ganze Land ausüben könnte. Andrerseits schien es ihm von Wichtigkeit, dem Theater die alte Subvention zu belassen, da dieselbe die Direktion von der Verpflichtung befreite, sich in allem und jedem nach dem Geschmacke des Publikums zu richten, wodurch es ihr allein möglich wurde, sich ihrer künstlerischen Mission in vollster Unabhängigkeit zu weihen. Er entwarf also in aller Eile einen Organisations-Plan dieses „Sächsischen National-Theaters", das er an Stelle des alten königlichen Theaters gesetzt wissen wollte und erreichte vom Minister Oberländer eine Audienz, bei der er ihm seine Ideen auseinandersetzte. Er hoffte, Oberländer würde seinen Ansichten beitreten, sie der Billigung des Königs direkt unterbreiten und sodann in der sächsischen Kammer als Regierungsvorlage einbringen. Doch Oberländer wies darauf hin, dass es gänzlich verfehlt wäre, dieses Verfahren einzuschlagen. Der Hof würde sich ganz gewiss einem Vorschlage feindlich erzeigen, dessen Haupt-Artikel darauf abzielten, den vom König ernannten Intendanten durch einen von den Schauspielern und dramatischen Autoren des Königreiches ernannten Direktor zu ersetzen; besser noch wäre es, wenn Wagner sich im Interesse der geplanten Reform mit einem Deputierten der sächsischen Kammer verständigte und dieser die Übertragung der Theater-Subvention von der Zivilliste auf das Staatsbudget

einbrächte. Wagner wurde also durch den Minister selbst dazu angeregt, sich mit den Deputierten in Verbindung zu setzen und sich somit in den politischen Kampf einzulassen.

Bald bot sich Wagnern eine neue Gelegenheit, sich auf der politischen Bühne sehen zu lassen. In Sachsen, wie in vielen andern deutschen Staaten, hatte sich ein patriotischer Verein („Vaterlandsverein“) gegründet, in dem die Demokraten aller Abstufungen, von den liberalen Monarchisten bis zu den Sozialisten tagten und politische Tagesfragen erörterten. Röckel war eines der thätigsten Mitglieder dieses Vereins, und so liess sich auch Wagner von seinem Freunde dahin beeinflussen, oder auch von seinen persönlichen Überzeugungen, die ihn zu den fortschrittlichen Demokraten hinzogen, dazu veranlassen, sich in die Listen des Vereins eintragen zu lassen. Übrigens begab er sich nur selten zu den Versammlungen und produzierte sich anfangs gar nicht als Redner. Aber diese unthätige Zuschauer-Rolle war gar nicht nach seinem Charakter; er behielt sie nicht eben lange bei und sprach sich gerade über eine vor allen brennende Frage, die in diesem Augenblick die Geister entflammte, mit deutlichen Worten aus. Es handelte sich um Aufrechterhaltung oder Abschaffung des Königtums. In einem Artikel, den er am 14. Juni 1848 im „Dresdener Tageblatt“ veröffentlichte und am folgenden Tage im Vaterlandsverein vorlas, formulierte er das Programm der Revolution auf seine Weise und zeigte, auf welchen Wegen man zu seiner Verwirklichung schreiten könnte.

Welches soll, fragte er sich, das Ziel der demokratischen Reform sein? Zunächst die Vereinigung des ganzen Volkes, das gegenwärtig in eine Anzahl von

abgeschlossenen und oft feindlichen Kasten getrennt ist, in einen grossen Stand. Daher die Notwendigkeit gewisser politischer Reformen: Abschaffung der Adels-Titel und Vorrechte, Auflösung der ersten Kammer, Ersetzung des stehenden Heeres und der Kommunalgarde durch Volkswehr. Aber dies ist nur ein erster Schritt auf dem Wege des Fortschritts. Wesentlicher als die politischen sind die sozialen Reformen, die den materiellen und geistigen Wohlstand des Volkes sicher stellen sollen; sie lassen sich mit einem Worte zusammenfassen: Abschaffung des Geldes, des „bleichen Metalles“, das die Menschheit verknechtet und entehrt. An Stelle der kapitalistischen Wirtschafts-Ordnung soll zwar nicht der Kommunismus, die mathematische Teilung der Güter und Einkünfte treten, die eine nicht zu verwirklichende Utopie ist und die schlimmste Barbarei zur Folge haben würde, sondern ein wohlgegliedertes System von Produktiv-Genossenschaften, welche die Erzeugnisse ihrer Thätigkeit brüderlich mit einander austauschen und zur Unterhaltung und zum Glücke der Gesamtheit freiwillig beitragen. Endlich genügt es nicht, dass diese Reform lokal oder selbst national ist; sie muss sich über die deutschen Grenzen erstrecken und dem ganzen Menschengeschlechte das Glück bringen. Wenn aber dies das Ziel der Revolution ist: warum sollte dann der König von Sachsen, dieser aufgeklärte Fürst, der von seiner Pflicht durchdrungen ist und von allen seinen Unterthanen geliebt wird, nicht an der Spitze seines Volkes verbleiben und es zum Fortschritt führen? Königtum und Monarchie sind nicht dasselbe. Der ewige Feind des Volkes ist der Monarch, der an der Spitze einer Handvoll Aristokraten, zu Nutz und Frommen einer Minderheit, persönliche Macht ausüben und seine Unterthanen bevormunden

will: zwischen Monarchie und Republik besteht ein prinzipieller Gegensatz, der notwendigerweise mit dem Sturze der Monarchie endigen muss. Aber nicht derselbe Widerspruch besteht zwischen Republik und Königtum. An der Spitze eines freien Volkes kann immerhin ein Führer, ein Fürst stehen, welcher der erste Bürger seines Volkes ist, durch die Abstimmung und Liebe aller freien Bürger auf diesen höchsten Posten gestellt wird und sich selbst nicht als Souverain, der seinen Unterthanen gebietet, sondern als freier Mann fühlt, der an der Spitze freier Männer steht, als Repräsentant der Volkheit, als erster Diener des Staates. Nichts hinderte den König von Sachsen, diese vor allen rühmliche Rolle zu übernehmen; er selbst sollte seine Unterthanen freigeben, er sollte Sachsen für einen freien Staat erklären; und in der Konstitution dieser Republik sollte bestimmt werden, dass die höchste Exekutiv-Gewalt bei dem königlichen Hause Wettin verbliebe und sich von Geschlecht zu Geschlecht auf den Ältesten übertrüge.[1])

Diese merkwürdige Rede, in der Wagner versuchte, seine Loyalität als sächsischer Unterthan mit seinen demokratischen Ansichten zu vereinigen und einen Kompromiss zwischen den Traditionen der Vergangenheit und den Prinzipien der Revolution anzubahnen, konnte für ihn nur unangenehme Folgen haben und hatte sie auch. Die Radikalen und Sozialisten mussten allem Anschein nach finden, dass Wagner royalistisch und in seinen Forderungen viel zu unbestimmt war. Andrerseits war man in den offiziellen Kreisen höchst ungehalten, dass ein dem Hofe nahestehender Beamter solche Lehren zum

[1]) Diese Rede im Vaterlandsverein ist verschiedentlich abgedruckt worden. Man findet sie ausführlich in den Werken von Dinger (S. 107) und Glasenapp („R. Wagner“, S. 458 u. f.).

Besten gab. Der Intendant von Lüttichau machte dem unvorsichtigen Kapellmeister Vorwürfe und dieser antwortete seinerseits mit einem langen Rechtfertigungsbriefe. Kurz, sein unvorsichtiges Benehmen im Vaterlandsverein war die Veranlassung zu einer Reihe von Verdriesslichkeiten, die den empfindlichen Künstler erbitterten und ihm seine Stellung in Dresden schliesslich ganz verleideten.

Um seinem Thatendrange eine andere Richtung zu geben, entwarf er im Sommer und Herbst 1848 neue Dramen: „Siegfrieds Tod", den er gegen Ende des Jahres vollendete, und den Plan zu einem historischen Drama über Friedrich Barbarossa, mit dem wir uns im nächsten Buche befassen werden; endlich „Jesus von Nazareth", das merkwürdigste Werk dieser Epoche, das unsere Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen verdient, da es die interessanteste und vollständigste Darlegung seines revolutionären Glaubensbekenntnisses ist.[1])

„Jesus von Nazareth" ist unvollendet geblieben. Aber Wagner hat nicht allein eine Skizze der äussern Handlung dieses Dramas verfasst, die einige charakteristische Szenen des Lebens Jesu nachbildete und mit dem Tod auf Golgatha schloss, sondern auch eine ausführliche und höchst merkwürdige Analyse der inneren Handlung, der Gedanken und Gefühle gegeben, die er in symbo-

---

[1]) Womit ich nicht behaupten will, dass „Jesus von Nazareth", wie man oft gesagt hat, ein lediglich revolutionäres oder gar anarchistisches Stück sei. Ganz gewiss findet sich auch die tiefste Ehrfurcht vor „der erhabenen Persönlichkeit des Heilands" (Hebert, „le Sentim. relig." 63) darin ausgesprochen, und der Schluss des Dramas ist pessimistisch, wie im „Lohengrin". „Jesus von Nazareth" bildet also das Mittelglied zwischen „Tannhäuser" und „Lohengrin" einerseits und dem „Ring der Nibelungen" andererseits: es ist revolutionärer und minder christlich als „Tannhäuser", aber weniger revolutionär und christlicher als der „Ring".

lischer Form auszudrücken gedachte. Der Hauptgedanke des geplanten Dramas liegt uns somit in erwünschter Deutlichkeit vor.

Wagner beabsichtigte, uns Jesus Christus als vorausblickenden Propheten der zukünftigen Gesellschaft, als Repräsentanten der idealen, von allen Flecken und Sünden gereinigten Menschheit darzustellen, wie er zu den entarteten Menschen herabsteigt, die Laster einer verdorbenen Kultur aufdeckt und die Rückkehr zum Guten, die Besserung durch Liebe predigt. „Ich erlöse euch von der Sünde, indem ich euch das ewige Gesetz des Geistes verkünde; dieses Gesetz aber ist die Liebe, und was ihr in der Liebe thut, kann nie sündig werden."[1] Dieses Wort, das Wagner Christo in den Mund legt, drückt die ganze philosophische Idee des Stückes aus. Wagner nimmt an, dass Gott und der Mensch ursprünglich Eins sind, dass die ersten Menschen folglich unschuldig lebten und dem göttlichen Gesetz, oder was dasselbe ist, dem Naturgesetz unbewusst gehorchten. Nach und nach aber kam ihnen das Bewusstsein: sie lernten das Nützliche vom Schädlichen unterscheiden und nannten das Nützliche gut, das Schädliche aber böse. Dann setzten sie das Gute in Gegensatz zum Bösen, glaubten, das Gute käme allein von Gott und das Böse von der Unvollkommenheit der menschlichen Natur. Und anstatt dem göttlichen Gesetze zu folgen, das sie durch unaufhörliche Wandlungen von Fortschritt zu Fortschritt bis zur höchsten Seligkeit geführt hätte, stellten sie menschliche Gesetze auf, durch welche sie Gut und Böse, Recht und Unrecht mit Bestimmtheit festzusetzen vermeinten, und erschufen den Staat, damit er über die

[1]) „Jesus von Nazareth", S. 27 u. f.

Beobachtung der Gesetze unter ihnen wachte. Aber diese Gesetze wurden in ihrer unvollkommenen Gestalt und Schroffheit zum Quell der schlimmsten Leiden für die Menschheit, denn sie schwächten das Bewusstsein des göttlichen Gesetzes unter den Menschen, mit dem sie sich oft in Widerspruch befanden, und liessen so den Begriff der Sünde entstehen.

Da ist zum Beispiel das erste jener menschlichen Gesetze, auf dem die Familie beruht, das Gesetz der Ehe. Sie ist ursprünglich wohl eine Folge des Gesetzes der Liebe. „Die freiwillig eingegangene Vereinigung von Mann und Weib ist die gegenseitige natürliche Ergänzung, welche in Mann und Weib den Quell vollkommener Befriedigung sich erhält, und kann infolgedessen kein Aufhören ihrer Dauer in sich schliessen.“ Das göttliche Gesetz will also, dass Mann und Weib, die durch die Liebe miteinander vereint sind, einander zugehören, bis der Tod sie trennt. Weshalb auch die menschlichen Gesetze die Heiligkeit der Ehe, die Rechte und Pflichten festsetzen, die diese für die Gatten mit sich bringt. Aber können diese Gesetze mit dem göttlichen Gesetze, dem sie entsprungen sind, nicht in Konflikt geraten? Sie wollen die unauflösliche Vereinigung von Mann und Weib. Nun aber wird diese Vereinigung, die, wenn sie auf wechselseitiger Liebe beruht, rechtmässig ist, zur rechtswidrigsten Tyrannei, sobald die Liebe nicht vorhanden ist. Das menschliche Gesetz ist frevelhaft, wenn es ewige Treue von einem Weibe fordert, das von einem Manne gefreit war, den es nicht liebte; denn dann widerstreitet es dem Naturgesetze, das da will, dass das Weib liebt und unter den Männern Den wählt, dem es Glück geben und bei dem es Glück finden kann. „Das Gesetz sagt: du sollst nicht ehebrechen! Ich aber sage euch: ihr sollt nicht freien

ohne Liebe. Eine Ehe ohne Liebe ist gebrochen, als sie geschlossen ward, und wer freit ohne Liebe, der brach die Ehe. So ihr mein Gebot befolget, wie könnt ihr es je brechen, da es euch das gebietet zu thun, wonach sich euer Herz und Seele sehnen? Wo ihr aber freiet ohne Liebe, so bindet ihr euch wider Gottes Gebot, und indem ihr die Ehe schliesset, sündigt ihr wider Gott, und diese Sünde rächt sich dadurch, dass ihr nun wider das Menschengesetz strebet, indem ihr die Ehe brecht.“ [1])

Ebenso sündig ist das zweite Fundamental-Gesetz der Gesellschaft, das Eigentums-Gesetz. Jedermann hat nach Gottes Gesetz das Recht, die Natur zu geniessen und in ihr die Befriedigung seiner Bedürfnisse zu suchen; aber das Eigentums-Gesetz heiligt einzig und allein das Recht des ausschliesslichen Genusses — was ein Verbrechen gegen das göttliche Gesetz ist. „So ist auch ein gutes Gesetz: du sollst nicht stehlen noch begehren eines anderen Eigentum. Wer dagegen thut, sündigt: ich bewahre euch aber vor der Sünde, indem ich euch lehre: liebe deinen Nächsten wie dich selbst, d. h. auch: trachte nicht Schätze zn sammeln, dadurch du deinem Nächsten entziehest und ihn darben machest: denn so du durch der Menschen Gesetz dein Gut lässest hüten, reizest du deinen Nächsten zu sündigen wider das Gesetz . . . Wer Schätze häufte, die die Diebe stehlen können, der brach zuerst das Gesetz, indem er seinem Nächsten nahm, was nötig ist. Wer ist nun der Dieb: der dem Nächsten nahm das, dessen er bedurfte, oder der dem Reichen nahm das, dessen er nicht bedurfte?“ [2])

So haben die menschlichen Gesetze Sünde und Ärgernis in die Welt gebracht. Darum ist Jesus ge-

[1]) „Jesus von Nazareth“, S. 33.

[2]) „Jesus von Nazareth“, S. 34.

kommen, um ihnen ein Ende zu machen, um die Sünde abzuschaffen und das Gesetz der Liebe zu verkünden. „An der Welt ist keine Sünde, sie ist vollkommen wie Gott, der sie schuf und erhält: und rein ist jeglich Geschöpf, das in ihr lebt, denn sein Leben ist die Liebe Gottes, und das Gesetz, nach dem es lebt, ist das Gesetz der Liebe. So lebte auch der Mensch einst in der Unschuld, doch die Erkenntnis des Guten und Bösen, des was nützt und schadet, brachte ihn ausser sich, und er lebte nach Gesetzen, die er sich selbst schuf, sich zum Tode: nun bringe ich den Menschen wieder zu sich selbst, dadurch, dass er Gott in sich erkennt, und nicht ausser sich: Gott aber ist das Gesetz der Liebe, und so wir es nun wissen und darnach wandeln, wie jedes Geschöpf darnach wandelt, ohne es zu wissen, sind wir Gott selbst: denn Gott ist das Wissen von sich.“[1])

Möge der Mensch also nach dem Gesetz der Liebe leben, wie es die ganze Natur ihn lehrt. Die Pflanze spriesst aus einem Keim, der ihre Eigenart schon in sich schliesst; dieser Keim entwickelt sich, dann trägt er Frucht und mehrt sich, und geht so seiner eigenen Zerstörung entgegen, die mit dem Tode eintritt. In gleicher Weise vollzieht sich das Schicksal des Menschen. In der Jugend ist er receptiv, (selbstsüchtig) und nimmt der äusseren Welt, was er nötig hat, um sein geistiges und körperliches Ich zu entwickeln; dann, wenn er seine Reife erreicht hat, treibt ihn das Naturgesetz, seine Säfte und sein Leben nach aussen zu verbreiten, sich zu mehren, und somit sein Selbst aufzulösen, um für die Andern zu leben; endlich, wenn er sich ganz ausgegeben hat, wenn er seine Kraft zu Gunsten der

---

1) „Jesus von Nazareth“, S. 48 u. folg.

Andern aufgezehrt hat, ist der Kreis seines individuellen Daseins vollendet und er stirbt, nachdem er der Welt wiedergegeben hat, was sie ihm geliehen hatte. Dieses obersten Gesetzes, das sein bewusstes Leben, wie das unbewusste der Pflanze regelt, soll der Mensch sich bewusst werden und ohne unnötige Auflehnung das natürliche und notwendige Opfer seiner Selbstsucht bringen. Die Natur hat uns diese Resignation überdies nicht zu schwer gemacht. In den alten Zeiten erreichte der Patriarch, nachdem er einer zahlreichen Nachkommenschaft das Leben gegeben hatte, vom Alter gebückt, die natürliche Grenze seines Lebens: er entschlief ohne Bedauern, im Frieden der vollendeten Aufgabe. Der Tod ist dann erst furchtbar geworden, als der Mensch sich gegen dieses oberste Gesetz jedes endlichen Daseins auflehnte und im Mannesalter seine Befriedigung nicht mehr in der Erfüllung der natürlichen Entwicklung, sondern im Ansammeln von Macht und Reichtum suchte: der Tod schien ihm darum als brutaler Zerstörer seines Egoismus, weil er danach trachtete, über die natürlichen Grenzen hinauszuwirken. Wenn sich aber der Mensch der Weltordnung wieder fügt, wenn er in besserer Kenntnis seines Geschickes seinem Egoismus zu Gunsten der Seinen entsagt und den Kreis seiner Liebe immer weiter zieht, bis er das Vaterland und schliesslich die ganze Menschheit umspannt: dann wird er am Abend seines Lebens wie der alte Patriarch den Tod mit heiterer Stirn und ruhiger Seele empfangen, denn er wird sein individuelles Leben gern aufgeben, um im allgemeinen Leben der Art zu leben. —

Dies war das neue Gesetz, das Jesus den Menschen brachte. Aber die Menschen waren im Bösen verhärtet und hörten ihn nicht. Sein Schicksal ist in Wagners

Drama die Geschichte des Gerechten, der sich gegen die Thorheit und Schlechtigkeit seiner Zeitgenossen auflehnt, aber als Einer gegen Alle in dem ungleichen Kampfe notwendig unterliegen muss und schliesslich den Tod ersehnt — nicht aus Ekel vor dem Leben, sondern weil der Tod die einzige Verneinung ist, die der Einzelne dem Siege des Bösen entgegensetzen kann. Im „Lohengrin“ hatte Wagner seinen Kummer als vereinsamter und unverstandener Künstler besungen, der vergebens unter den Menschen die zuversichtliche Liebe sucht, deren er bedurfte. In „Jesus von Nazareth“ klagt er uns seine Enttäuschungen als Reformator, seinen Schmerz über den Anblick der Lüge und Heuchelei und das niederdrückende Gefühl seiner Vereinsamung, seine Ohnmacht, eine leichtfertige und verdorbene Gesellschaft ohne Unterstützung von irgend einer Seite zu bessern und endlich seine Todessehnsucht. Die „Selbstvernichtung“ erschien ihm in düstern Stunden als der einzig mögliche Ausgang seiner hartnäckigen Empörung „gegen eine lieblose Allgemeinheit“.[1])

Schon während er am „Jesus von Nazareth“ arbeitete, hoffte Wagner nicht mehr, dass die Wiedergeburt der Menschheit, die Ersetzung der menschlichen Gesetze durch das Gesetz der Liebe, auf friedlichem Wege vor sich gehen könnte. Gegen Anfang d. J. 1849 begannen die Hoffnungen, in denen er sich nach den Märztagen gewiegt hatte, völlig zu schwinden. Er fühlte sich am Vorabend einer nahe bevorstehenden Katastrophe. Die drohenden Zeichen vermehrten sich um ihn. Sein Freund Röckel hatte seine Stellung als Musik-Direktor verloren und fuhr in den „Volksblättern“ fort, die Reaktion immer

---

[1]) Ges. Schr. IV, 331 u. f.

heftiger anzugreifen. Der Intendant von Lüttichau verzichtete auf die Aufführung des „Lohengrin“ in Dresden und liess die schon begonnenen Vorbereitungen zur Inszenierung dieser Oper einstellen. Von Ende Dezember 1848 ab verschwanden Wagners Dramen, wiewohl sie das Publikum immer anzogen, von den Theater-Anschlägen. Im Monat Februar liess Lüttichau ihn feierlich vorladen, warf ihm vor, dass er die Unbotmässigkeit unter den Theater-Künstlern begünstigte, machte seinem Unwillen über die Art und Weise, wie er seinen Pflichten obläge, in verletzenden Worten Luft und sprach ihm die Absicht aus, einen Bericht hierüber an den König zu senden. Wagner fühlte sehr wohl, dass die Krise, die für ihn im Anzug stand, nur ein Stück der grossen Krise war, die Sachsen, die ganz Deutschland von Augenblick zu Augenblick in ängstlicher Spannung erwartete. Es schien ihm, als ob die Mächte der Vergangenheit und Zukunft feindlich an einander prallen und der Entscheidungskampf jeden Augenblick ausbrechen müsste. Unter diesem Eindrucke schrieb er am 8. April 1849 in den Röckel'schen „Volksblättern“ einen Artikel, in dem er die Heraufkunft neuer Zeiten in überschwänglichster Lyrik feierte.

„Ja,“ rief er aus, „die alte Welt, sie geht in Trümmer, eine neue wird aus ihr entstehen, denn die erhabene Göttin Revolution, sie kommt daher gebraust auf den Flügeln der Stürme, das hehre Haupt von Blitzen umstrahlt, das Schwert in der Rechten, die Fackel in der Linken, das Auge so finster, so strafend, so kalt.“ Furcht und Schrecken säet sie in die Herzen Derer, die sich ängstlich an die Vergangenheit anklammern, der Höflinge, Beamten, Börsianer, Staatsmänner oder furchtsamen Bürgersleute. „Unglücklicher!“ ruft Wagner dem Häuf-

lein der zitternden Selbstsüchtler zu, „erhebe das Auge, blicke auf dorthin, wo auf den Hügeln Tausende und Tausende versammelt, die voll freudiger Spannung der neuen Sonne entgegenharren! Betrachte sie, es sind deine Brüder, deine Schwestern, es sind die Scharen jener Armen, jener Elenden, die bisher vom Leben nichts gekannt haben als das Leiden, die Fremdlinge waren auf dieser Erde der Freude; sie Alle erwarten die Revolution, die dich ängstigt, als ihre Erlöserin aus dieser Welt des Jammers, als die Schöpferin einer neuen, für Alle beglückenden Welt!“ Die Fabrikarbeiter bringen tausend verschiedene Gegenstände im Überfluss hervor und leben doch nackt und bloss, denn die Erzeugnisse ihrer Arbeit gehören nicht ihnen, sondern dem Reichen, der das Kapital hat. Die Bauern beackern geduldig das fruchtbare Erdreich und sterben doch vor Hunger, denn die Früchte ihres Fleisses gehören dem Mächtigen, der das Land besitzt. Alle diese Enterbten des Lebens, deren Gesichter von Kummer zerfurcht, von Elend gebleicht sind, vernehmen mit Wonne das Brausen des Sturmwinds, der ihnen das Heil bringt.

„Ich bin das Leben,“ ruft ihnen die Göttin zu, „das ewig verjüngende, das ewig schaffende Leben! wo ich nicht bin, da ist der Tod! Ich bin der Traum, der Trost, die Hoffnung des Leidenden! Ich vernichte was besteht, und wohin ich wandle, da entquillt neues Leben dem toten Gesteine. Ich komme zu Euch, um zu zerbrechen alle Ketten, die Euch bedrücken, um Euch zu erlösen aus der Umarmung des Todes und ein junges Leben durch Eure Glieder zu ergiessen. Alles, was besteht, muss untergehen, das ist das ewige Gesetz der Natur, das ist die Bedingung des Lebens, und ich, die ewig Zerstörende, vollführe das Gesetz und schaffe das ewig junge Leben.

Ich will zerstören von Grund aus die Ordnung der Dinge, in der Ihr lebt, denn sie ist entsprossen der Sünde, ihre Blüte ist das Elend und ihre Frucht das Verbrechen; die Saat aber ist gereift und der Schnitter bin ich. Ich will zerstören jeden Wahn, der Gewalt hat über den Menschen. Ich will zerstören die Herrschaft des Einen über die Andern, der Toten über die Lebendigen, des Stoffes über den Geist; ich will zerbrechen die Gewalt der Mächtigen, des Gesetzes und des Eigentums. Der eigne Wille sei der Herr des Menschen, die eigne Lust sei einzig Gesetz, die eigne Kraft sein ganzes Eigentum, denn das Heilige ist allein der freie Mensch, und nichts Höheres ist denn Er. Vernichtet sei der Wahn, der einem Gewalt giebt über Millionen, der Millionen unterthan macht dem Willen eines einzigen, der Wahn, der da lehrt: der Eine habe die Kraft, die Andern alle zu beglücken. Das Gleiche darf nicht herrschen über das Gleiche, das Gleiche hat nicht höhere Kraft denn das Gleiche, und da Ihr Alle gleich, so will ich zerstören jegliche Herrschaft des Einen über den Andern.

Zerstören will ich die bestehende Ordnung der Dinge, welche die einige Menschheit in feindliche Völker, in Mächtige und Schwache, in Berechtigte und Rechtlose, in Reiche und Arme teilt, denn sie macht aus allen nur Unglückliche. Zerstören will ich die Ordnung der Dinge, die Millionen zu Sklaven von Wenigen und diese Wenigen zu Sklaven ihrer eigenen Macht, ihres eigenen Reichtums macht. Zerstören will ich diese Ordnung der Dinge, die den Genuss trennt von der Arbeit, die aus der Arbeit eine Last, aus dem Genusse ein Laster macht. Darum auf, Ihr Völker der Erde! auf Ihr Klagenden, Ihr Gedrückten, Ihr Armen! Auf auch Ihr andern, die Ihr

mit eitlem Glanz der Macht und des Reichtums vergeblich die innere Trostlosigkeit Eures Herzens zu umkleiden strebt! Auf! folgt in buntem Gemisch meiner Spur, denn keinen Unterschied weiss ich zu machen unter denen, so mir folgen. Nur zwei Völker noch giebt es von jetzt an: das eine, welches mir folgt, das andere, welches mir widerstrebt. Das eine führe ich zum Glücke, über das andere schreite ich zermalmend hinweg, denn ich bin die Revolution, ich bin das ewig schaffende Leben, ich bin der einige Gott, den alle Wesen erkennen, der Alles, was ist, umfasst, belebt und beglückt!" [1])

In dieser Stimmung erwartete Wagner einen Monat vor den Dresdener Unruhen den Ausbruch des sozialen Umsturzes, von dem er die Wiedergeburt des Menschengeschlechtes erwartete. In seiner „Mitteilung an meine Freunde" erzählt er, wie er in jenem Augenblicke alle Beschäftigung mit schriftstellerischen oder musikalischen Entwürfen aufgegeben habe, wie er darauf verzichtet habe, seinen Reform-Plan am Dresdener Theater durchzuführen, wie er am Morgen sein Arbeitszimmer verliess und querfeldein lief, um seine Aufregung zu betäuben und jeden Wunsch, für „das ausgelebte Alte" noch einen Federstrich zu thun, in seiner Brust zu ertöten. [2]) Zu dieser Zeit flüchtete gerade der berühmte Nihilist Bakunin, von russischen und österreichischen Polizisten verfolgt, nach Dresden, und genoss dort Röckels Gast-

---

[1]) Der Aufsatz über die Revolution ist in den Werken von Dinger (S. 233 u. f.) und Glasenapp („R. Wagner", II, 463 u. f.) wiedergegeben. Er ist zwar anonym, stammt aber ohne Zweifel aus der Feder Wagners, der ausserdem noch eine Anzahl von Artikeln für die „Volksblätter" geliefert zu haben scheint. S. Dinger, S. 247 u. f.

[2]) Ges. Schr. IV, 333 u. f.

freundschaft. Wagner lernte ihn bei jenem kennen, forderte ihn auf, ihn auf seinen einsamen Spaziergängen in der Umgegend von Dresden zu begleiten, und unterlag sehr stark dem unheimlichen Einflusse dieses aussergewöhnlichen Mannes. Bakunin war ein Revolutionär von ganz anderem Schlage, als Röckel; der mächtige Wille dieses grossen Agitators, sein furchtbares dialektisches Talent, sein glühender Idealismus, seine finstre Zerstörungslust, seine Träume von allgemeiner Freiheit und Brüderlichkeit machten auf Wagnern einen tiefen Eindruck. Bakunin seinerseits hatte es Wagnern als Menschenkenner wohl auf den ersten Blick angesehen, dass er „ein Phantast" war, auf den bei einer ernsten politischen Aktion nicht zu rechnen war, empfand aber doch eine wirkliche Sympathie für ihn und fasste — vielleicht um ihm zu gefallen — eine merkwürdige Vorliebe für Musik. Er vertraute ihm an, dass die moderne Kultur ihn so anekelte, dass er den Wunsch hegte, Musiker zu werden, und gewann sein Herz ganz, als er nach Anhören der Symphonie mit Chören die Sentenz aussprach: „Alles, Alles wird zu Grunde gehen, nichts mehr wird bleiben; — nur Eines wird nicht vergehen und ewig bleiben: Die neunte Symphonie." [1])

In den ersten Maitagen kam die Katastrophe zum Ausbruch. Im Namen der ‚Reichs-Verfassung', die vom Frankfurter Parlament beschlossen war, erhob sich Dresden gegen das reaktionäre Ministerium, das sich weigerte, diese Konstitution zu proklamieren, und entschlossen war, den Widerstand der Sächsischen Demokraten mit Gewalt zu brechen. Am 4. Mai ward im Dresdener Stadt-

---

[1]) Über Wagners Beziehungen zu Bakunin s. Dinger, S. 162 u. f., 205, 225, sowie „R. Wagner" II, 284 u. f., 289 u. f.

hause eine provisorische Regierung gewählt. Aber diese Regierung war von kurzer Dauer. Einige Tage später kehrte die Reaktion nach erbittertem Strassenkampfe mit Hilfe preussischer Bajonette nach Dresden zurück und wütete in der Folge mit erbarmungsloser Härte gegen Alle, die nahen oder entfernten Anteil an der Bewegung genommen hatten.

In wie weit sich Wagner bei dieser Erhebung kompromittiert hat, ist aus dem Wust von widersprechenden und zumeist stark anzuzweifelnden Zeugnissen, welche die Historiker über diese Periode gesammelt haben, heute nicht mehr zu entnehmen. Dass er Unvorsichtigkeiten begangen hat, die ihm unvermeidlich eine Verurteilung eingetragen hätten, wenn er vor die Sächsischen Gerichte gekommen wäre, ist ausser Zweifel. Seine moralische Einhelligkeit mit den Empörern war notorisch, und er machte auch kein Geheimnis daraus. Seine Sympathieen für die Sächsischen Demokraten und Sozialisten waren aller Welt bekannt; seine Beziehungen zu Röckel und Bakunin, die beide zum Tode verurteilt wurden,[1]) liessen sich leicht feststellen und bildeten ein erdrückendes Belastungs-Material gegen ihn, das zu seiner Verurteilung hinreichend gewesen wäre, wenn auch die materiellen Thatsachen, die ihm zur Last gelegt werden konnten, noch so geringfügig sein mochten. Auch ist es völlig ausser Zweifel, dass Wagner in dem Zustande nervöser Überreiztheit, in dem er sich schon seit lange befand, sich nicht immer auf die Rolle des einfachen Zuschauers, die er zu spielen vermeinte, beschränkt hat. Hatte er nicht unter den Insur-

[1]) Die Todesstrafe, die gegen Röckel, Bakunin u. v. a. Insurgenten verhängt war, wurde durch den König in lebenslängliches Gefängnis umgewandelt; Röckel wurde erst nach 13 Jahren begnadigt.

genten seine besten Freunde? Glaubte er in der Dresdener Erhebung nicht das Vorspiel jenes allgemeinen Umsturzes zu sehen, den er vorausgesagt hatte? Welche Versuchung also für einen impulsiven Menschen, wie er es war, aus der strikten Neutralität herauszufallen! Und was wunder also, wenn er sich zu verschiedenen Malen mit dem Einen oder Andern der Führer des Aufstandes öffentlich zeigte und die Insurgenten von der Höhe des Kreuzturms aus über die Bewegungen des Feindes in Kenntnis setzte, wenn er an die Sächsischen Soldaten Flugschriften verteilte, in denen diese aufgefordert wurden, mit ihren aufständischen Landsleuten sich gegen die Preussen zu verbinden, oder wenn er in der Nähe von Öderan die Chemnitzer Kommunalgarde anredete und sie ermahnte, den Insurgenten in Dresden Hilfe zu bringen. Auf solche unbedeutende Thatsachen beschränkte sich übrigens seine ganze Beteiligung an dem Aufstande. Seine Feinde haben freilich die albernsten Verleumdungen daraus gemacht; sie haben sogar behauptet, er hätte Feuer an die alte Dresdener Oper gelegt und auch versucht, das königl. Schloss anzustecken. Der beste Beweis indes, dass Wagner sich nie ernstlich kompromittiert hat, ist die Thatsache, dass er, nachdem der Aufstand einmal niedergeschlagen war, mit bestem Gewissen glaubte, er hätte nie etwas Unrechtes begangen und nichts von der Sächsischen Regierung zu fürchten. Wenn er sich in dem Augenblicke, wo Dresden fiel, nach Chemnitz zu seinem Schwager Wolfram begab, so geschah dies durchaus nicht mit der Absicht, sich eventuellen Verfolgungen zu entziehen, sondern einfach, um an einem sichren und ruhigen Orte das Ende der Wirren abzuwarten; er war entschlossen, zur Stadt zurückzukehren, sobald die Ordnung wieder-

hergestellt sein würde. Glücklicherweise erkannte sein Schwager die Situation besser und schickte ihn sogleich nach Weimar, wo er bei Liszt ein Unterkommen fand. Selbst dort trug er zunächst keine Sorge, sich zu verbergen; er ging in der Stadt spazieren, besuchte das Theater, drückte Liszt sogar den Wunsch aus, bei Hofe vorgestellt zu werden, und war immer überzeugt, dass man seine Unschuld anerkennen würde. Jedoch erschien schon am 19. Mai im „Dresdener Tageblatt“ ein Steckbrief vom 16. d. M. gegen Wagner „wegen wesentlicher Teilnahme an der aufrührerischen Bewegung.“ Die geringste Klugheit musste ihm sagen, dass er sich nicht in die Hände von Richtern begeben dürfte, deren Unparteilichkeit er mit gutem Grunde bezweifeln musste. Er wäre trotz seiner verhältnismässigen Unschuld aller Wahrscheinlichkeit nach in einer Weise bestraft worden, die in keinem Verhältnis zu der Schwere der begangenen Thaten stand. Es ist sogar anzunehmen, dass Wagners Strafe besonders hart ausgefallen wäre, weil er in seiner Stellung als Kapellmeister dem Hofe nahe stand und seine Einkünfte aus der Privat-Schatulle des Königs bezog, der ihm zu verschiedenen Malen Zeichen seiner Gunst gegeben hatte und infolgedessen gegen einen undankbaren Diener zur Nachsicht wenig geneigt sein mochte. Da Wagner auch im Übrigen keine Veranlassung hatte, den politischen Märtyrer zu spielen und sich einem längeren Aufenthalte in den sächsischen Gefängnissen auszusetzen, wo er vielleicht seine Lebenskraft und sein Künstler-Genie eingebüsst hätte, entschloss er sich zur Flucht. Es war dies im Ganzen genommen das Klügste, was er in seiner Lage thun konnte, und man thäte Unrecht daran, ein unfreiwilliges Eingeständnis seiner wirk-

lichen Teilnahme am Aufstande darin zu erblicken.[1]) Am 29. Mai trennte er sich in Jena von Liszt, erreichte unter falschem Namen die Grenze und gelangte nach einer viertägigen Reise ohne Hindernis nach Rorschach auf Schweizer Gebiet und von da nach Zürich.

---

[1]) S. auch die ausdrückliche Erklärung Wagners (Briefe an Liszt II, 122, und Ges. Schr. VIII, 4).

Drittes Buch.

Wagner im Exil.

I.

Die ersten Jahre der Verbannung.

Die Ereignisse des Mai 1849, die Wagners politischer Wirksamkeit ein jähes Ende bereiteten, gestalteten sein äusseres Leben von oben bis unten um. Nachdem er mehr als 6 Jahre königlicher Beamter gewesen war und eine soziale Stellung inne gehabt hatte, die ihn unter seinen Mitbürgern auszeichnete und ihm ein, wenn auch nicht reichliches, so doch auskömmliches Leben sicherten, sah er sich plötzlich von allen Verpflichtungen und Fesseln frei, — aber vogelfrei, ohne Heim und Herd, ohne Geld, ohne Lebens-Unterhalt, im Ungewissen über den nächsten Tag und auf die Grossmut seiner Freunde angewiesen, wenn er — so lange er nicht Mittel und Wege fand, sich neue Erwerbsquellen zu eröffnen — überhaupt leben wollte. Gleichwohl empfand er im ersten Augenblick kaum, wie heikel seine neue Lage war. Weit entfernt, sich nach der Vergangenheit zurückzusehnen, war er im Gegenteil glücklich, nicht mehr Kapellmeister zu sein, und fühlte sich wie von einem ungeheuren Alp

befreit. Diese plötzliche Katastrophe erlöste ihn von all der Misere und all den Plackereien, die ihm in den letzten Jahren den Aufenthalt in Dresden so verleidet hatten. „Als mich, den Geächteten und Verfolgten,“ schreibt er in seiner „Mitteilung an meine Freunde“, „keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgend welcher Art, als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese jetzt siegreiche Welt hinter mich geworfen, und mit zwanglosester Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, dass ich, der Künstler, sie, diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt, aus tiefstem Grunde des Herzens verachte; als ich ihr sagen konnte, dass in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfen wirklichen künstlerischen Blutes fliesse, dass sie nicht einen Atemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergiessen vermöge: — da fühlte ich mich zum ersten Mal in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wissen, wohin ich den nächsten Tag mich bergen sollte, um des Himmels Luft atmen zu dürfen.“ [1])

Wagner dachte keinen Augenblick daran, aktive Politik weiterzutreiben. Er hatte nie aufgehört, seinen Künstlerberuf als einzigen Lebenszweck anzusehen. Die Dresdener Revolution hatte ihn zur Zeit nur interessiert, weil er in ihr das Vorspiel jener grossen geistigen Wiedergeburt erblickte, die er zur freien Entfaltung der Kunst in der neuen Gesellschaft für nötig hielt. Als ihm die Brutalität der Thatsachen bewiesen hatte, dass er der politischen Krisis, deren Zeuge er gewesen war, einen falschen Wert beigelegt und sich gröblich getäuscht

---

[1]) Ges. Schr. IV, 334. Vergl. Briefe an Röckel, 3, an Fischer 285 u. s. w.

hätte, verlor er bald jedes Interesse für politische Kämpfe und beschränkte sich lediglich auf seine künstlerische Aufgabe. Unter diesem Gesichtspunkte erschien ihm denn auch seine Beteiligung am Dresdener Aufstande bald als etwas so Zufälliges und Nebensächliches, so ohne jede wirkliche Bedeutung und Tragweite, dass er seine Stellung als politischer Verbrecher jeden Augenblick vergass. Einen Monat nach seiner Auswanderung bat er Liszt, die Grossherzogin von Weimar, den Herzog von Coburg und die Prinzessin von Preussen zu veranlassen, ihm eine Pension auszusetzen, die ihm erlaubte, in Ruhe und Frieden an seinen Musik-Dramen zu arbeiten. Am folgenden Tage, als er darüber nachdachte, ward er freilich inne, dass dieser Schritt ohne Zweifel einige Schwierigkeiten bieten dürfte und schrieb wieder an Liszt: „Dass ich jetzt, namentlich durch meine Teilnahme für jenen Aufstand belehrt, unmöglich mich je in eine politische Katastrophe wieder mit einlassen könnte, brauche ich wohl nicht erst zu versichern; jeder Vernünftige begreift das von selbst." Und Liszt hatte die allergrösste Mühe, ihm begreiflich zu machen, dass es nicht sehr diplomatisch wäre, an Thüren zu klopfen, die er habe einbrechen wollen, und dass der „Fürstenbund", von dem sein Freund träumte, in's Reich der Fabel gehörte.[1]) Wagners Verhalten wurde übrigens ganz korrekt. Er mied in Zürich, wo er mehrere Jahre wohnen blieb, jede Berührung mit den deutschen politischen Flüchtlingen. Er korrespondierte allerdings lebhaft mit Röckel, der im Schloss Waldheim gefangen sass, enthielt sich in seinen Briefen jedoch natürlich jeder politischen Anspielung und unterhielt den Gefangenen lediglich mit

---

[1]) Briefe an Liszt, I, 25, 26 u. f.; 43, 45.

seinen philosophischen Ideen oder künstlerischen Plänen. Er verleugnete nichts von seiner Vergangenheit, vermied aber nach Liszt's Rat „die politischen Gemeinplätze und den sozialistischen Galimathias.“ [1])

„Ich bin in allem, was ich thue und sinne, nur Künstler, einzig und allein Künstler,“ [2]) schrieb er zu dieser Zeit an Liszt. Das einzige Gefühl, das ihn noch ans Dasein kettet und ihm die Kraft zum Kampfe giebt, ist „der unwiderstehliche Drang, eine Reihe von Kunstwerken, die in ihm noch Lebenstrieb haben, zu vollenden.“ [3]) Diesem gebieterischen Schöpferdrange, der ihn völlig ausfüllt, ordnet er alles übrige unter. Er möchte jede Berührung mit der Aussenwelt meiden, um einzig seinem Künstlertraum zu leben. Sein glühendster Wunsch wäre, eine Pension zu erhalten, die ihn vor Not schützte und ihn der Notwendigkeit enthöbe, seiner Freiheit zu entsagen und mit seinen Werken Schacher zu treiben, um sein tägliches Brot zu verdienen. Nur mit grösstem Widerwillen tritt er dem Gedanken näher, sich um eine Aufführung in Paris zu bemühen, und zeigt keinerlei Bedauern, als diese Schritte zu nichts führen. Er will sich seine vollkommene Unabhängigkeit wahren, und wenn er darüber in's schlimmste Elend geraten sollte. Er hat in der That auch keine andren Subsistenz-Mittel, als die Honorare, die ihm die Verleger seiner litterarischen oder musikalischen Werke zahlen, sowie die zufälligen und veränderlichen Einkünfte, die er aus seinen Dramen „Rienzi“, „Fliegender Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ zieht, deren Erfolg zunimmt und sich schliesslich, dank der Hingabe und den unermüdlichen An-

---

[1]) Briefe an Liszt, I, 30, Vergl. 37.

[2]) Ebenda, 41. Vergl. Briefe an Röckel, 69 u. s. w.

[3]) Briefe an Liszt II, 229.

strengungen Liszts über ganz Deutschland erstreckt. [1]) Dann, als diese Einkünfte nicht ausreichen, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, kommen ihm grossmütige Freunde zu Hilfe. Ein junger Musiker, W. Baumgartner, und der erste Staats-Schreiber, J. Sulzer, stehen ihm in den ersten Wochen bei. Die Grossherzogin von Sachsen-Weimar schickt ihm Geld; eine unbekannte Verehrerin, Frau Laussot, desgleichen; die Mutter eines seiner Schüler, Frau Ritter, setzt ihm für die Jahre 1851 bis 1856, während er am „Ring der Nibelungen“ arbeitete, eine Jahres-Rente aus; ein reicher Kaufmann Wesendonck und seine Frau stellen ihm ein kleines einsames Landhaus bei Zürich zur Verfügung, wo er in aller Ruhe am „Siegfried“ und „Tristan“ arbeiten kann; Liszt endlich ist seine gute Vorsehung in den Tagen grosser Trübsal und kommt ihm mit einem wahrhaft grossartigen Edelmute zu Hilfe, ohne sich jemals auf Grund seiner

---

[1]) Man weiss, wie eifrig Liszt bemüht war, in Weimar, wo er das Hof-Theater leitete und i. J. 1851 der „Lohengrin“ zum ersten Male gegeben wurde, einen Herd der Begeisterung für die Wagner'sche Kunst zu schaffen. In seinen „Briefen an eine Freundin“ (Leipzig 1894, veröff. v. La Mara) fasst er alles, was er für seinen Freund gethan hat, so zusammen: „Da Wagner so mutige Neuerungen gewagt und so bewundernswerte Meisterwerke geschaffen hatte, musste meine erste Sorge sein, diesen Meisterwerken einen festen Boden zu schaffen und sie in deutscher Erde Wurzel schlagen zu lassen, während er doch aus seinem Vaterlande verbannt war und keines der grossen und kleinen Theater Deutschlands seinen Namen auf den Theater-Zettel zu setzen wagte. Vier oder fünf Jahre des „Eigensinns“ von meiner Seite haben indessen hingereicht, um dies zu bewerkstelligen, trotzdem mir so geringfügige Mittel zu Gebote standen. In der That sind Wien, Berlin, München u. s. w. nur dem Beispiel gefolgt, das ihnen das kleine Weimar, über das sie sich anfangs lustig machten, seit 10 Jahren gegeben hat.“ (16. XI. 1860.)

Wohlthaten für berechtigt zu halten, den geringsten Zwang auf ihn auszuüben oder sich als Mäcen aufzuspielen. Die Opfer, die er Wagnern brachte, sah er in hochherziger Weise nur als eine Art von Tribut an, den er dem überlegenen Genius seines Freundes schuldete. So konnte sich Wagner seinem künstlerischen Schaffen ganz hingeben. Sein Leben während der ersten 6 Jahre seiner Verbannung ist arm an äusseren Ereignissen. Er verlässt Zürich nie, ausser zu einigen kurzen Reisen nach Paris und Ferien-Ausflügen nach der Schweiz oder Nord-Italien; auch macht er eine Reise nach London, wo er im Jahre 1855 die Konzerte der philharmonischen Gesellschaft dirigierte. Er lebt fern von der Musik- und Theaterwelt; kaum, dass er von Zeit zu Zeit in Zürich ein Konzert oder eine Theatervorstellung veranstaltet, um sich selbst das Vergnügen zu bereiten, seine eigene Musik einmal zu hören. Er sucht nicht nach Geselligkeit. Seine liebsten Zerstreuungen sind Briefwechsel mit seinen deutschen Freunden, zunächst mit Liszt, dann auch mit seinen „Getreuen“ in Dresden, Uhlig, Heine, Fischer, Röckel; hier und dort ein paar Besuche von Liszt oder Uhlig, die für den Verbannten kurze Augenblicke des Glückes und geistigen oder künstlerischen Genusses bilden, endlich angenehme Beziehungen zu einem kleinen Kreise besonderer Freunde, unter denen der berühmte Roman-Schriftsteller Gottfried Keller, der Dichter Georg Herwegh, der Philologe Ettmüller, der Journalist Wille, oder der junge Hans von Bülow hervorzuheben sind, welch letzterer das Studium der Rechte aufgegeben hatte, um sich am Züricher Theater unter Wagners Anleitung zum Musik-Dirigenten auszubilden. —

Mit verzehrendem Eifer, der sich bisweilen bis zu einem fast krankhaften Zustande nervöser Überreiztheit

steigerte, widmete sich Wagner in den ersten zehn Jahren seines Exils einzig und allein der Ausarbeitung seines grossen Kunstwerkes, dessen verschiedene Teile vom „Ring“ bis zum „Parsifal“ in dieser Zeit Gestalt gewannen, oder zum mindesten in seiner mächtigen Phantasie zu keimen begannen.[1]) Gleichwohl ging er nicht gleich an die Ausführung seiner dramatischen Pläne. Trotz dem heftigen Verlangen, das er gleich nach seiner Ansiedlung in Zürich empfand, sich ohne Verzug an's Werk zu machen, sah er sich doch wie durch eine Art innerer Notwendigkeit gezwungen,[2]) sich selbst vorerst auf seine künstlerische Aufgabe und zugleich das Publikum auf das Verständnis seiner zukünftigen Dramen vorzubereiten, indem er seine Gedanken über Leben und Kunst in einer Reihe von theoretischen Werken niederlegte, welche sich

---

[1]) Der erste Entwurf des „Ringes“ datiert aus dem Jahre 1848, und ein grosser Teil der Tetralogie ist von 1851—57 komponiert. „Tristan“ ist zwischen 1854 und 59 entworfen und ausgeführt. Der Plan der „Meistersinger“ ist schon 1848 skizziert worden, und zwar während jenes Sommer-Aufenthaltes in Marienbad, wo Wagner auch die erste Idee zum „Lohengrin“ fasste (Ges. Schr. IV, 284 u. f.). Die Gestalt des Parsifal endlich taucht in Wagners Vorstellung zur selben Zeit auf, wie die des Tristan; er war zuerst bestimmt, im 3. Akt des Tristan als Held der Entsagung aufzutreten und somit als Gegenstück zum Tristan, dem Helden der Leidenschaft, zu dienen, wird aber vom Jahre 1857 ab zum Helden eines selbständigen Dramas.

[2]) Wagner schrieb diese Werke fast wider Willen und wie aus Zwang. „Zunächst halte ich es für meine Pflicht, einer inneren Notwendigkeit zu genügen, die mich dazu antreibt, auch einmal klar und bestimmt über unser ganzes Kunsttreiben auszusprechen“. (Briefe an Heine, 381.) — „Unbedingt notwendig ist es mir, diese Arbeit zu machen und in die Welt zu schicken, ehe ich in meinem unmittelbaren künstlerischen Produzieren fortfahre.“ (Briefe an Uhlig, 10.) „Nach allen Seiten hin quillt in mir die Notwendigkeit hervor, wieder zu schreiben.“ (Ebenda, 21.)

Schlag auf Schlag in nur zwei Jahren folgten: „Die Kunst und die Revolution“ und „Das Kunstwerk der Zukunft“ 1849, „Kunst und Klima“ und „Über das Judentum in der Musik“ 1850, „Oper und Drama“ und „Eine Mitteilung an meine Freunde“ 1851.[1]) Sehen wir die Gründe, aus denen er zur Feder greift, etwas näher an.

Seine kritischen Werke sind ihm zunächst von dem Verlangen diktiert, das Publikum darüber aufzuklären, welches die zur Verwirklichung des neuen Kunstwerkes unerlässlichen Bedingungen sind, und folglich auch, worin die Missbräuche bestehen, denen er den Krieg erklärte. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, sind diese Schriften wesentlich revolutionär. Wenn Wagner sich nach den Dresdener Ereignissen vorgenommen hatte, nie mehr an politischen Machenschaften teil zu nehmen, so hatte er doch nicht darauf verzichtet, die Herzen und Köpfe in Aufruhr zu bringen. „Das Kunstwerk,“ schrieb er an seinen Freund Uhlig, „kann jetzt nicht geschrieben, sondern nur vorbereitet werden, und zwar durch Revolutionieren, durch Zerstören und Zerschlagen alles dessen, was zerstörens- und zerschlagenswert ist. Das ist unser Werk, und ganz andere Leute als wir werden erst die wahren schaffenden Künstler sein.“[2]) Es handelt sich darum, die Laster der Gegenwart schonungslos blosszu-

---

[1]) Ausser diesen grossen Schriften hat Wagner zu jener Zeit noch verschiedene Abhandlungen geschrieben, von denen seine „Entwürfe, Gedanken, Fragmente“, S. 11—70 (vergl. Bayr. Blätter 1885, S. 251 u. f.) Bruchstücke enthalten.

[2]) Briefe an Uhlig, 21. — S. auch Briefe an Liszt, I, 22: „Auf dem Boden der Antirevolution wächst keine Kunst mehr; sie würde auf dem Boden der Revolution vielleicht zunächst auch nicht wachsen, wenn nicht bei Zeiten — dafür gesorgt werden sollte.“ Wagner schlägt Liszt darum vor, „etwas künstlerischen Terrorismus auszuüben“. S. auch Briefe an Heine, S. 385 u. f.

legen, an alles Wurmstichige, Hinfällige die Axt zu legen, die Heuchelei und Selbstsucht der alten Gesellschaft zu entlarven, die falschen Götter zu stürzen, die angemassten Ruhmestitel zu vernichten und die künstlerische Ohnmacht der Gegenwart in ihrer ganzen Abscheulichkeit zu enthüllen. Zunächst muss der Boden gesäubert werden, erst dann, im Schosse einer neugeborenen Welt, kann die grosse Kunst von neuem erblühen; heute ist sie in einer selbstsüchtigen und verderbten Welt ein Unding.

Doch Wagner beschränkt sich in seinen theoretischen Schriften nicht aufs Verneinen und Zerstören. Er giebt auch die Kennzeichen des Kunstwerkes der Zukunft mit grosser Deutlichkeit an. In dieser Hinsicht erscheinen seine Schriften uns weniger als ein Akt der Propaganda, denn eine Art von Selbstgespräch des Künstlers. Ohne Zweifel beabsichtigte er, indem er die Gesetze des neuen Musik-Dramas formulierte, auch das Publikum über seine wahren Tendenzen, welche die Kritik so beharrlich missverstanden oder lächerlich gemacht hatte, aufzuklären. Aber im Grunde schrieb er noch mehr für sich als für die Andern. Der Hauptzweck, den er beim Abfassen seiner dramatischen Theorieen verfolgte, war der, sich selbst zu einer Denk-Anstrengung zu zwingen, sich über sein Kompositions-Verfahren wie über seine künstlerischen Ideen klar zu werden. Bis zum Jahre 1849 war er ein halb instinktiv schaffender Künstler gewesen; er hatte sich in der Wahl seiner Gegenstände und in der Weise, wie er sie behandelte, fast einzig von jenem Schöpfer-Instinkt leiten lassen, den er in sich spürte und der ihn übrigens mit wunderbarer Sicherheit leitete. Jetzt empfand er das Bedürfnis, im künstlerischen Schöpfungs-Akte Instinkt und Nachdenken zu vereinigen. Goethe

vergleicht einmal den instinktiv schaffenden Künstler mit einem Nachtwandler, der in seinem hellsichtigen Traume seinen Weg mit wunderbarer Sicherheit findet und gefährliche Stellen, vor denen er in wachem Zustande zurückschrecken würde, ohne Schwierigkeit überschreitet. Nichts destoweniger empfand Wagner, der wie Goethe mit jenem intuitiven Künstlergeist begabt war, doch auch ein gebieterisches Bedürfnis nach Klarheit. Und indem er ganz wie Goethe fortfuhr, das intuitive und künstlerische Erkennen für weit höher zu halten, als das schlussfolgernde und theoretische, wollte er sich trotzdem nicht damit begnügen, ein „Nachtwandler“ zu sein, sondern er zwang sich, die Augen aufzumachen und mit dem Verstande das Wie und Warum dessen zu begreifen, was sein Künstler-Instinkt vollbrachte; er wollte mit einem Worte, um uns seiner berühmten Formel aus „Oper und Drama“ zu bedienen, „der Wissende des Unbewussten“ werden.[1])

Schon 1847 schrieb er an einen jungen Kunst-Kritiker: „Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an. Das bewusstlos produzierte Kunstwerk gehört Perioden an, die von der unseren fernab liegen: das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode kann nicht anders als im Bewusstsein produziert werden. Die christliche Dichtung des Mittelalters z. B. war diese unmittelbare, bewusstlose: das vollgiltige Kunstwerk wurde aber damals nicht geschaffen, — das war Goethe in unserer Zeit der Objektivität vorbehalten. Dass nur die reichste menschliche Natur die wunderbare Vereinigung dieser Kraft des reflektierenden Geistes mit der Fülle der unmittelbaren Schöpferkraft vereinigen kann, darin ist die Seltenheit der höchsten Erscheinung bedingt, und wenn

---

[1]) Ges. Schr. IV, 128.

wir mit Recht bezweifeln müssen, dass für das von uns besprochene Kunstgebiet eine solche Begabtheit so bald sich zeigen werde; so ist doch die mehr oder weniger glückliche Mischung beider Geistesfähigkeiten schon jetzt in jedem der Kunst wirklich förderlich sein sollenden Künstler als auffindbar vorauszusetzen, — und die Getrenntheit der Gaben als zum höheren Zweck, genau genommen, unwirksam anzusehen . . ."[1]) Und von diesem Augenblick an trachtete Wagner immer mehr danach, sich seines künstlerischen Verfahrens bewusst zu werden. Seinen eigenen Eingebungen frei folgend, gebar sein immer thätiges Schöpfer-Vermögen von 1848—1850 Schlag auf Schlag eine Reihe von dramatischen Plänen. 1848 brachte er die Skizze eines Dramen-Cyklus über die Nibelungen-Sage und Siegfried zu Papier und entwarf eine „grosse heroische Oper", „Siegfrieds Tod", in der er die Katastrophe dieser grossartigen Handlung dramatisch ausführte. Er plante ferner ein historisches Drama über Friedrich Barbarossa,[2]) ein philosophisch-religiöses Drama über Jesus von Nazareth,[3]) ein romantisches und revolutionäres Drama über Wieland den Schmied,[4]) und ein klassisches Drama über die Achilles-

---

[1]) Brief vom 1. Januar 1847 an Hanslick, erwähnt bei Glasenapp, „R. Wagner" II, 177. Hanslick, der später einer der heftigsten Gegner Wagners wurde, hatte 1846 einen begeisterten Artikel über „Tannhäuser" geschrieben, den er ohne grosse kritische Unterscheidung neben die „Hugenotten" und den „Sommernachtstraum" stellte.

[2]) S. unser Kapitel über den „Ring des Nibelungen".

[3]) S. S. 173 u. f.

[4]) Die zwei Entwürfe zum Wieland befinden sich in den Ges. Schr. III, S. 175 und 178. S. über Wieland die Studie von R. Schlosser, Bayr. Bl. 1895, S. 30—64.

Sage,[1]) sodass just die Fruchtbarkeit seines Genius der künstlerischen Produktion wahrhaft hinderlich wurde. Wenn er unaufhörlich neue Eingebungen hatte und in allen Richtungen herumtastete, lief Wagner Gefahr, sich in unfruchtbaren Versuchen zu verzetteln, statt das Kunstwerk, dem er mit allen Kräften zustrebte, in vollkommener Form zu verkörpern. Er sah sich derart in seiner künstlerischen Produktion ernstlich behindert,[2]) und es beängstigte ihn der Gedanke, sich seiner Eingebung blindlings hinzugeben, ohne genau zu wissen, wohin sie ihn führte. Der Dichter, der von dem Milieu, in welchem er lebte, unterstützt wird, der die Dramen, die er erschafft, unmittelbar auf der Bühne verwirklicht sieht, kann sich, ohne grosse Gefahr zu laufen, seinem Instinkt anvertrauen. Wenn er sich täuscht, wird er selbst seinen Irrtum gewahr, sobald er sein Werk aufgeführt sieht, oder er wird vom Publikum, von der Kritik darauf hingewiesen. Aber Wagner, der fern von der Heimat ohne unmittelbare Berührung mit dem Publikum und der Kunstwelt und überdies in offenem Aufruhr gegen die künstlerischen Tendenzen seiner meisten Zeitgenossen lebte, konnte auf diese Art äusserer Kontrolle nicht rechnen, um sich auf dem rechten Wege zu erhalten. Desto gebieterischer empfand er die Notwendigkeit, sich des Werkes, das er vollbrachte, deutlich bewusst zu werden, seinen Verstand dahin zu bringen, die selbstthätige Arbeit seines Schöpfer-Instinktes zu verstehen und zu verfolgen, und

---

[1]) Über diesen Entwurf s. den Artikel von R. Schlosser, Bayr. Bl. 1896, S. 169—174.

[2]) Briefe an Röckel, S. 10: „Meine schriftstellerischen Arbeiten waren Zeugnisse für diese meine Unfreiheit als künstlerischer Mensch: nur im höchsten Zwange verfasste ich sie, und nichts weniger hatte ich im Sinne, als „Bücher“ zu schreiben.“

somit seine dichterische Phantasie der Kontrolle des Nachdenkens zu unterwerfen und sich davor zu bewahren, in's Blaue hinein zu schaffen und von vornherein aussichtslose Pläne zu verfolgen. Sein Verstand sollte ihm das Publikum und die Kritik ersetzen können; Wagner begriff, dass er nur um diesen Preis die völlige Ruhe, das freudige Selbstvertrauen werde finden können. Er machte sich also mit der gewohnten Energie an's Werk, aber ohne jenen freudigen Enthusiasmus, den er zur Komposition seiner dramatischen und musikalischen Werke mitbrachte; er schrieb mit einer Art von Widerwillen, mit dem Gefühle, dass er einer peinlichen, aber unumgänglichen Notwendigkeit gehorchte. Darum lassen seine theoretischen Werke aus dieser Epoche einen seltsamen, vielfachen und im ersten Augenblick verwirrenden Eindruck zurück, den Nietzsche in „Rich. Wagner in Bayreuth“ in genialer und scharfsinniger Weise folgendermassen charakterisiert. „Diese Schriften,“ sagt er, „regen auf, machen Unruhe: es ist eine Ungleichmässigkeit des Rhythmus in ihnen, wodurch sie, als Prosa, in Verwirrung setzen. Die Dialektik in ihnen ist vielfältig gebrochen, der Gang durch Sprünge des Gefühls mehr gehemmt als beschleunigt; eine Art von Widerwilligkeit des Schreibenden liegt wie ein Schatten auf ihnen, gleich als ob sich der Künstler des begrifflichen Raisonnierens schämte. Am meisten beschwert vielleicht den nicht ganz Vertrauten ein Ausdruck von autoritativer Würde, welcher Gang ihm eigen und schwer zu beschreiben ist: mir kommt er so vor, als ob Wagner häufig wie v o r F e i n d e n s p r e c h e — denn alle diese Schriften sind im Sprachstil, nicht im Schreibstil geschrieben, und man wird sie viel deutlicher finden, wenn man sie gut vorgetragen hört — vor Feinden, mit denen er keine Vertraulichkeit haben

mag, weshalb er sich abhaltend, zurückhaltend zeigt. Nun bricht nicht selten die fortreissende Leidenschaft eines Gefühls durch diesen absichtlichen Faltenwurf hindurch; dann verschwindet die künstliche, schwere und mit Nebenworten reich geschwellte Periode, und es entschlüpfen ihm Sätze und ganze Seiten, welche zu dem Schönsten gehören, was die deutsche Prosa hat. Aber selbst angenommen, dass er in solchen Teilen seiner Schriften zu Freunden redete, und das Gespenst seines Gegners dabei nicht mehr neben seinem Stuhle steht: alle die Freunde und Feinde, mit welchen Wagner als Schriftsteller sich einlässt, haben etwas Gemeinsames, was sie gründlich von jenem Volke abtrennte, für welches er als Künstler schafft. Sie sind in der Verfeinerung und Unfruchtbarkeit ihrer Bildung durchaus unvolkstümlich, und Der, „welcher von ihnen verstanden werden will, muss unvolkstümlich reden: sowie dies unsre besten Prosa-Schriftsteller gethan haben, so wie es auch Wagner thut. Mit welchem Zwange, das lässt sich erraten . . .“[1])

Dem Studium dieses theoretischen Werkes Wagners wollen wir die beiden nächsten Abteilungen dieses Buches widmen.

---

[1]) Nietzsche, Werke, I, 580 u. f.

II.

Wagners philosophische Ideen (1848—54).

Wagner unter dem Einfluss Feuerbachs.

Der Zeitraum zwischen 1848 und 1854 ist eine der wichtigsten und eigenartigsten Perioden in Wagners intellektueller und moralischer Entwicklung. Vor 1848, in der Zeit, wo er den „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ schuf, bekannte er sich, wie wir gesehen haben, zu einem in hohem Grade idealistischen und stark pessimistisch gefärbten Christentum. Nach 1854 nennt er sich einen überzeugten Schüler der Schopenhauer'schen Lehre, glaubt an die Notwendigkeit, alle zeitlichen Wünsche abzuschwören und lehrt, dass die Menschheit zur Erlösung und Seligkeit nur auf dem schmerzensreichen Wege völliger Entsagung gelangen kann. Zwischen diesen beiden Perioden, in denen Wagner einer pessimistisch-religiösen Weltauffassung zuneigt, liegt eine ziemlich kurze Phase, in der er sich zum krassesten Atheismus bekennt, Natur, Leben und Liebe verherrlicht, eine sehr ausgesprochene Feindseligkeit gegen die christlich-asketischen Ideen an den Tag legt und seinen unerschütterlichen Glauben an eine allgemeine Revolution öffentlich bekennt, und zwar an eine Revolution, die vielleicht nahe bevorsteht und ein Zeitalter hoher Glückseligkeit des Menschengeschlechtes schon auf dieser Erdenwelt her-

beiführen wird. Es scheint also auf den ersten Blick, als ob die normale Entwicklung der religiösen und moralischen Überzeugungen Wagners von einer Zwischenzeit des Unglaubens unterbrochen worden ist, der wir den „Ring des Nibelungen“ verdanken, und die nach Verlauf von 6 Jahren von selbst ein Ende fand, als Wagner in den Schriften Schopenhauers den seinem wahren Denken entsprechenden philosophischen Ausdruck gefunden hatte. Diese Zwischenzeit ist von den Kritikern sehr verschieden beurteilt worden. Wenn wir von den Abweichungen ihrer Wertschätzung absehen, die aus rein subjektiven Ursachen hervorgehen — Parteinahme für oder gegen Wagnern, mehr oder minder lebhafte Sympathie für die „christlichen“ oder „heidnischen“ Ideen, optimistische oder pessimistische Tendenzen — so werden wir inne, dass sie sich in zwei Parteien spalten, je nachdem sie mehr an die Entwicklung des Wagner'schen Denkens oder an seine Einheit glauben. Die Einen legen den Nachdruck auf den Widerspruch zwischen Wagner dem Optimisten, Revolutionär und Heiden von 1848, und Wagner dem Pessimisten, Royalisten und Christen der sechziger und siebziger Jahre. Die Andern bemühen sich im Gegenteil, diesen Kontrast abzuschwächen, indem sie die Bedeutung der revolutionären Krise nach Möglichkeit herabdrücken und sie als vorübergehende Verirrung oder Missverständnis darstellen; sie suchen nachzuweisen, dass der Keim der pessimistischen Ideen Wagners schon in der revolutionären Periode liegt, und dass sich im Ganzen genommen mehr der Ausdruck, die Formeln, in die er sein Denken kleidete, als dieses Denken selbst geändert haben. Wie die Sache sich indes auch verhält, die Erklärung jener Zwischenzeit von 1848 bis 54 bildet ein merkwürdiges psychologisches und moralisches Problem, dessen Thatsachen man des Genausten untersuchen muss.

Alle Biographen Wagners sind sich darüber einig, dass einer der äusseren Hauptgründe dieser Krisis in dem Einfluss zu suchen ist, den seit 1848 ein heute noch vielumstrittener Philosoph auf Wagners Denken ausübte. Es war dies Ludwig Feuerbach,[1] der Verfasser der „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit“ und „Das Wesen des Christentums“, der berühmte Gegner jeder Religion und Philosophie, der die oft zitierten Aphorismen schrieb: „Keine Religion, das ist meine Religion; keine Philosophie, das ist meine Philosophie“, oder „Gott war mein erster Gedanke, die Vernunft mein zweiter, der Mensch mein dritter und letzter Gedanke.“[2] Dieser Einfluss wird zu wiederholten Malen von Wagner selbst in seinen Schriften und in seinen Briefen bestätigt; er dedizierte Feuerbach „das Kunstwerk der Zukunft“, tauschte Briefe mit ihm aus und bemühte sich sogar, ihn nach Zürich zu ziehen.[3] Es genügt übrigens, die „Gedanken über

---

[1]) S. z. B. die absolut entgegengesetzten Urteile von Brandes, „Das junge Deutschland“, S. 39 u. f., und Chamberlain, „R. Wagner“, S. 139 u. f.

[2]) Feuerbach, Werke I, 410 u. 414.

[3]) In einem Brief an Karl Ritter vom 21. XI. 1849 (erwähnt von Chamberlain, „R. Wagner“, S. 135) drückt Wagner seine Bewunderung für Feuerbach aus, weil er ein Gegner der abstrakten, „absoluten“ Philosophie sei und der Philosoph bei ihm im Menschen aufgehe. „Feuerbach geht endlich aber doch im Menschen auf, und darin ist er so wichtig, namentlich der absoluten Philosophie gegenüber, bei der der Mensch im Philosophen aufgeht.“ Später, in der Vorrede zu Bd. III seiner Ges. Schr., erklärt Wagner ganz ausdrücklich, dass er sich zu Feuerbach hingezogen fühle, weil er eine Auffassung des Menschen bei ihm angetroffen habe, die seiner eigenen Anschauung vom Künstler-Menschen ziemlich gleich käme. (Ges. Schr. III, 4.) Ein Brief an Uhlig vom 12. I. 1850 (S. 25), zeigt uns, dass Feuerbach einer seiner Leib-Autoren ist, dessen Aphorismen er gern zitiert. Die späteren Briefe an Uhlig zeigen

Tod und Unsterblichkeit“ und insbesondere die einzelnen Kapitel über die „moralische Bedeutung des Todes“ und den „spekulativen oder metaphysischen Grund des Todes“ durchzulesen, um darin Ideen über die Liebe, den Tod, über die allgemeine „Notwendigkeit“, die Kunst u. a. zu finden, die Dem, was Wagner in „Jesus von Nazareth“, im „Ring der Nibelungen“ oder den theoretischen Werken ausführt, sehr nahe kommen.

Gleichwohl muss man sich hüten, den Einfluss, welchen Feuerbach auf Wagners Denken ausüben konnte, zu überschätzen. Man weiss heute, dass Wagner gegen Mitte d. J. 1850 von Feuerbach erst die „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit“ kannte, dass er also den „Jesus von Nazareth“ geschrieben, den „Ring der Nibelungen“ entworfen, die Aufsätze „Kunst und Revolution“ und „das Kunstwerk der Zukunft“ verfasst hat, ehe er die wesentlichsten Werke des Philosophen, für den er eine so lebhafte Bewunderung bezeigte, gelesen hatte.[1]) Diese

---

uns auch, dass Wagner in Briefwechsel mit Feuerbach getreten ist, sich über die Lobeserhebungen freut, die der Philosoph seinem „Kunstwerk der Zukunft“ zugedenkt (S. 61), und im Verein mit Herwegh versucht, ihm eine Stellung in Zürich zu schaffen (S. 130). Den Briefen an Röckel entnehmen wir, dass Wagner seinen Freund zur Lektüre Feuerbachs veranlasst (S. 12 u. 16) und ihm selbst gewisse Ideen seines Philosophen lang und breit erklärt. (S. 24 u. f.) Vergl. Feuerbach, Werke II, 321 u. f.

[1]) In einem Briefe vom 4. August 1849 an seinen Verleger Wiegand schreibt Wagner: „Leider ist es mir hier noch nicht möglich geworden, von Feuerbachs Werken mehr als den dritten Band mit den Gedanken über Tod und Unsterblichkeit zur Kenntnis zu erhalten.“ (Chamberlain, „R. Wagner“, S. 136). Ein Jahr später scheint Wagner nicht weiter gewesen zu sein, denn er bittet im Juni 1850 seinen Freund Uhlig, ihm Feuerbachs Werke durch Wiegand zusenden zu lassen; dieser letztere scheint Wagnern ge-

einzige Thatsache zeigt uns bereits zur Genüge, dass es eine sonderliche Übertreibung wäre, Wagner für einen „Schüler“ Feuerbachs zu nehmen, und dass die philosophischen Gedanken Wagners eigentlich viel eher aus einer inneren Entwickelung seines Denkens herausgeboren sind, als von dem doch immer äusseren Einfluss herrühren, den die Lektüre eines Philosophen auf ihn ausübte. Einer der Kritiker, die am beharrlichsten an der Bedeutung der revolutionären Krise Wagners festhalten, Dinger, erkennt überdies sehr wohl an, dass er nicht allein in Feuerbach seinen Lehrer gefunden habe, sondern, besonders in politischer Hinsicht, auch von Jung-Hegelianern, wie Ruge, den er vielleicht in Dresden persönlich kennen lernte, Strauss, Bakunin, Proudhon, Lamennais und Weitling beeinflusst worden ist.[1]) Es ist thatsächlich nicht schwer, viele Übereinstimmungen zwischen Wagners Theorien und denen der Sozialisten und Revolutionäre von 1848 namhaft zu machen. Gleichwohl wäre nichts verkehrter, als sich Wagnern als abstrakten Theoretiker vorzustellen, der seine Gedanken aus den Schriften andrer Theoretiker schöpft. Vergessen wir nie, dass er kein spekulativer, sondern ein intuitiver Mensch war. Er unterliegt, wie wir glauben, dem Einfluss des ihn umgebenden Milieus, und zwar sogar sehr stark. Das lebendige, konkrete Schauspiel der Revolution, der Anblick der Dresdener Unruhen, der Besuch politischer Versammlungen, das Lesen der Tagesblätter, der Verkehr mit Menschen wie Röckel, Bakunin oder Herwegh machten auf seinen Geist einen wahren und

---

raten zu haben, „sie sich geben zu lassen“ (Briefe an Uhlig, S. 51). Die genaue Zeit, zu welcher Wagner sie gelesen hat, ist nicht bekannt, aber jedenfalls nach dem Sommer 1850 anzusetzen.

[1]) H. Dinger, „Wagners geist. Entw.,“ S. 94, Anm. u. S. 257.

dauernden Eindruck. Diese wesentlichen Faktoren haben in ihm eine „Intuition“ der Revolution erzeugt, die sich bei ihm in der doppelten Gestalt von Kunstwerken und philosophischen Theorien zu verkörpern suchte. Wagners Theorien sind somit immer die Frucht des Bemühens, seine „Intuitionen“ mehr oder weniger klar in die abstrakte Verstandessprache zu übertragen; sie sind ihm nie von andern Theorien direkt suggeriert worden, sie sind der Reflex von persönlichen, selbsteigenen Eindrücken, und nicht Lesefrüchte. Wagner hat den Schriftstellern von 1848, insbesondere Feuerbach, einige Formeln entlehnt, die ihm geeignet schienen, seine Gedanken zu verkörpern. Aber diese Gedanken selbst sind sein Eigentum. Sein Denken hat unter dem Einfluss der Zeit-Ereignisse eine besondere Richtung und Tendenz angenommen, hat sich aber immer nach den eigenen Gesetzen entwickelt, ohne durch den Einfluss irgend eines fremden Denkens von seiner Bahn abgelenkt zu werden. Wenn Wagners Philosophie mit derjenigen Feuerbachs und der Jung-Hegelianer übereinstimmt, so hat er ihnen keine Gedanken gestohlen, sondern ganz wie sie, in voller Unabhängigkeit, danach getrachtet, eine Formel für den Seelen-Zustand der Generation von 48 zu finden.

Wir werden in diesem Buche also versuchen, Wagners Philosophie als ein natürliches und selbständiges Produkt seines Geistes anzusehen, der sich unter Einwirkung seiner persönlichen Erfahrungen logisch entwickelte und auf seine besondere Weise den Einfluss einer wirren Zeit erfuhr, in der eine ganze Generation, vor Furcht oder Hoffnung zitternd, einen allgemeinen Umsturz der Dinge und die nahe Heraufkunft einer neuen Gesellschafts-Ordnung erwartete.

Die von Wagner versuchte Reform erscheint uns,

wenn wir sie ganz allgemein betrachten, als eine Reaktion im Namen der Wahrheit und Aufrichtigkeit in Kunst und Leben gegen Konventionen, die er für willkürlich und unbillig hielt, gegen eine Gesellschafts-Ordnung, die ihm, weil gekünstelt, verdammlich erschien. Wagner stellt sich uns als Vorkämpfer der „Natur“ gegen eine raffinierte und verdorbene Kultur, des lebendigen und untäuschbaren Instinktes gegen den abstrakten Verstand und seine verschrobenen Konstruktionen, der freien und selbständigen Persönlichkeit gegen Mode, Überlieferung und Vorurteil dar. Darum auch finden wir den Begriff einer natürlichen Notwendigkeit, der „Unwillkür“, als Grundlage seiner Weltanschauung, als letztes Prinzip jedes Daseins und jeder Moral, und Allem, was konventionell und künstlich ist, Allem, was aus rechnendem Verstande und absichtlichem Willen hervorgeht, kurz, allem „Willkürlichen“ entgegengesetzt.

Das Weltall besteht und entwickelt sich nach Wagners Ansicht auf Grund einer ihm innewohnenden absoluten Notwendigkeit. Die unbewusste und blinde Natur ist in fortdauernder Entwickelung begriffen und wird fortwährend vom Stachel des Bedürfnisses getrieben, welches die Triebfeder alles Daseins, alles Wechsels, alles Handelns ist. Die Welt ist also nicht in Folge eines göttlichen Willens, auf Grund eines vorhergefassten Planes entstanden, um ein gegebenes Ziel zu erfüllen, sondern einfach, weil sie nicht anders sein konnte, als sie ist. Der Mensch bildet keine Ausnahme im Weltall. Durch seine Herkunft unterscheidet er sich nicht im Geringsten von den andern Geschöpfen; er gehorcht denselben Gesetzen, wie sie. Wenn die Natur die für das menschliche Leben notwendigen Vorbedingungen geschaffen hat, so ist der Mensch — ohne dass es einer Schöpfung aus dem Nichts, oder

eines göttlichen Eingreifens bedurft hätte — als notwendiges Produkt der Welt-Entwicklung von selber erschienen. Er ist also kein besondres Wesen; er ist der Natur, die ihn umgiebt, um nichts überlegen; es wäre also Wahnsinn von ihm, sie zu missachten. Ebensowenig wie diese Natur hat er einen besonderen Beruf; wie sie, gehorcht er nur dem Gesetze des Bedürfnisses, der Notwendigkeit; ebenso wie die Natur nur um ihretwegen da ist, hat auch der Mensch keinen andern Zweck, als den Selbstzweck. Was ihn von allen Wesen unterscheidet, ist, dass die unbewusste Entwicklung des Kosmos bei ihm zu Bewusstsein kommt. Die Elementarkräfte bewegen sich, reichen sich die Hand und trennen sich wieder, ohne es zu wissen und zu wollen; der Mensch wird sich seiner und folglich auch der Natur bewusst. Übrigens ist dies das Einzige, was er erkennen kann. Ebenso wie in Wagners Auffassung kein Gott, kein Weltenschöpfer über der sichtbaren Welt existiert, der diese Welt werden lässt und ihr Gesetze giebt, ebenso giebt es auch für den Menschen keine absolute göttliche Wahrheit, welche über die sichtbare, lebende, empirische Realität hinausgeht. Er vermag nichts, als die Natur mehr oder weniger getreu, mehr oder weniger vollständig wiederzuspiegeln; das höchste, was sein Denken erreichen kann, ist die Erkenntnis dieser immanenten und ewigen Notwendigkeit, welche das All regiert und der er, wie alles, was besteht, unterworfen ist: Sein Wissen beugt sich, auf seinem Höhepunkte angelangt, vor der Souveränität des Unbewussten.

Wagner kommt also zum unentwegtesten Atheismus. Da es ausserhalb der Natur nichts giebt, da die Welt keinen Sinn hat und keinem Gesetze gehorcht, das ihr ein allmächtiger Wille vorschreibt, kann jeder religiöse

Glauben nichts weiter sein, als eine Illusion, die aus mangelhafter Kenntnis von Ursache und Wirkung im Weltprozess hervorgeht. Gott ist nichts andres, als der idealisierte und durch die Volksanschauung in den Himmel erhobene Mensch. „Religion und Sage," sagt Wagner, „sind die ergebnisreichen Gestaltungen der Volksanschauung vom Wesen der Dinge und Menschen. Das Volk hat von jeher die unnachahmliche Befähigung gehabt, sein eigenes Wesen nach dem Gattungsbegriffe zu erfassen und in plastischer Personifizirung deutlich sich vorzustellen. Die Götter und Helden seiner Religion und Sage sind die sinnlich erkennbaren Persönlichkeiten, in welchen der Volksgeist sich sein Wesen darstellt."[1]) Der wahre Glauben ist also für Wagnern wie für Feuerbach der Kultus der Menschheit. Die historischen Religionen sind in seinen Augen heilsam oder schädlich, je nach dem sie dieser idealen Religion sich nähern oder von ihr entfernen. Daher seine begeisterte Liebe für das antike Heidentum. Religion war bei den Griechen in der That nichts andres, als Anbetung der schönen Menschheit. Der hellenische Geist hatte „den schönen, starken und freien Menschen" in die Mitte des religiösen Bewusstseins des Volkes gestellt. Der höchste Gott des Hellenentums, der den Willen des Zeus auf griechischem Boden vertritt, Apollon, war das sichtbare Ideal und Symbol des griechischen Volkes. Hingegen dünkte Wagnern die christliche Religion, wenn er sie unter diesem Gesichtspunkte betrachtete, als ein dem menschlichen Glücke verhängnisvoller Irrtum. „Das Christentum," predigt er in „Kunst und Revolution", „rechtfertigt eine ehrlose, unnütze und jämmerliche Existenz des Menschen

---

[1]) Ges. Schr. II, 123.

auf Erden aus der wunderbaren Liebe Gottes, der den Menschen keineswegs — wie die schönen Griechen irrtümlich wähnten — für ein freudig selbstbewusstes Dasein auf der Erde geschaffen, sondern ihn hier in einen ekelhaften Kerker eingeschlossen habe, um ihm, zum Lohne für seine darin eingesogene Selbstverachtung, nach dem Tode einen endlosen Zustand aller bequemster und unthätigster Herrlichkeit zu bereiten.“[1]) So hat das Christentum der Anbetung des Gläubigen einen abstrakten Gott jenseits der sichtbaren, wirklichen Welt geschaffen, es hat damit den Menschen in Gegensatz zur Natur gebracht. Es macht die Welt zum Bereiche der Sünde; es verbietet dem Menschen unter Androhung der schrecklichsten Strafen, sich von den Verführungen des Daseins gefangen nehmen zu lassen; es empfiehlt ihm, auf dieser Erde alles Elend, alle Ungerechtigkeiten auf sich zu nehmen, ohne dem Bösen zu widerstreben, ohne nach Aufbesserung seiner Lage zu trachten. Es stellt endlich den Tod nicht mehr als den notwendigen, logischen und zugleich moralischen Beschluss jedes individuellen Daseins, sondern als etwas Positives hin, als die Pforte der Ewigkeit, als Vorspiel des seligen Lebens, und zwar in dem Maasse, dass das menschliche Leben selbst keinen anderen Sinn mehr hat, als den der Vorbereitung auf den Tod. Das Christentum ist in der Verfallszeit des römischen Reiches entstanden. Es ist das natürliche Produkt einer Zeit der allgemeinen Fäulnis und durchgängigen Erniedrigung, in welcher der Mensch jedes Gefühl für seine Würde verloren hatte und die materiellen Genüsse, die einzigen, die ihm noch verblieben, ihn anekelten, so dass er mutlos und voll Selbstverachtung

---

[1]) Ges. Schr. III, 14.

auf alles schöpferische Streben, alle persönliche Bethätigung verzichtete. Es kann also nicht die Religion, die Glaubens- und Lebens-Regel der künftigen Gesellschaft sein.

Denn es giebt nach Wagners Anschauung kein andres Gesetz für den Menschen, als das der Notwendigkeit. Der Mensch befriedigt seine Bedürfnisse und erfüllt damit sein Schicksal. Er hat keinen andern Beruf, als den, sich so viel Glück wie möglich zu erringen und im höchsten Sinne des Wortes Mensch zu sein. Nun aber treibt der Instinkt ihn einerseits dazu, sich selbst zu lieben, seine individuellen Fähigkeiten so vollständig wie möglich auszuleben, und andrerseits seines Gleichen zu lieben, d. h. nicht nur seinem eigenen Interesse, sondern auch Dem der Gesellschaft zu leben. Zwischen diesen beiden Tendenzen, welche die Moralisten gewöhnlich einander entgegenzusetzen belieben, erkennt Wagner keinen unüberbrückbaren Gegensatz; er will durchaus nicht zugeben, dass die eine als das gute und die andere als böse Prinzip auzusehen sei. Er hält sie beide für gleichermassen natürlich und darum gleich recht und billig. Er glaubt, dass der altruistische Instinkt von selbst aus dem egoistischen entspringt, und dass der ursprünglich egoistische, rezeptive Mensch durch eine natürliche Entwicklung allmählich zur allgemeinen Menschenliebe kommt. Jene souveräne Notwendigkeit, die alles Bestehende regiert, treibt ihn, wenn er sich voll entwickelt hat, unwiderstehlich zur Entselbstung und Liebe. Erst liebt er das Weib, dann das Kind, dann die Stadt, dann das Vaterland und endlich die ganze Menschheit.[1]) Die Liebe ist ihm also ein ebenso natürliches Bedürfnis wie die Selbstsucht. Der entwickelte Mensch ist zugleich

[1]) S. weiter oben S. 175.

ein vollkommener Egoist und ein vollkommener Altruist; er hat, um dieses harmonische Gleichgewicht der zwei Grundneigungen seines Wesens in sich zu erreichen, nur die Natur, die allmächtige Notwendigkeit wirken zu lassen. Die Lieblosigkeit ist also gleichsam eine Sünde gegen die Natur selbst. Der Mensch, dessen Egoismus über seine natürlichen Grenzen hinausstrebt, muss sich Gewalt anthun, um den altruistischen Instinkt, der in jedem Geschöpfe schläft, zu bezwingen. Der lieblose Mensch, dessen schreckliches Bild uns Wagner in seinem Alberich im „Ring des Nibelungen“ gezeichnet hat, ist nicht allein ein sündiges, sondern auch ein unvollkommenes Wesen mit anormaler Entwicklung und gleichsam ein Monstrum.

Natürliche Selbstsucht und Liebe sind die beiden grossen Gesetze, die den menschlichen Willen regieren. Sie sind auch die einzig rechtmässigen. Alle von den Menschen ausgegangenen Gesetze, die sie so gern für heilig ausgeben möchten, das Gesetz der Ehe, das die Familie begründet, das Gesetz des Eigentums, auf dem die bürgerliche Gesellschaft beruht,[1] alle Konventionen und Verträge, alles, was Gewohnheit und Überlieferung ist, alles, was Wagner das „Monumentale“[2] nennt, kurz alle Vorschriften und Verbote haben im Verhältnis zu dem grossen Gesetze des Instinkts und der Notwendigkeit keinen absoluten Wert. Die Weltgeschichte ist nach Wagner voll von dem ewigen Konflikt des natürlichen Instinktes mit den überkommenen Gesetzen, mit dem „Monumentalen“; und immer hat der Instinkt gegen die

---

[1]) S. weiter oben S. 174.

[2]) Über den Begriff des „Monumentalen“ s. Ges. Schr. IV, 231 u. f.

Gesetze Recht behalten. Zunächst ist es das Individuum, das sich im Namen des Instinktes, kraft einer unbezwinglichen „Not", gegen die Gesellschaft und ihre Überlieferungen auflehnt. Aber sein Willen, der zunächst isoliert ist, teilt sich nach und nach mit, und dies gerade deshalb, weil er nicht willkürlich, sondern von der Notwendigkeit diktiert ist. Was zuerst nur einem Einzigen „Not" war, wird es also für Viele; endlich empfindet die ganze Masse der instinktiven Menschen, die sich in ihrem Handeln nicht an die egoistischen oder willkürlichen Vorschriften des menschlichen Verstandes halten, sondern die Stimme der Natur in sich sprechen lassen, mit einem Wort das „Volk", diese „Not". Es bleibt alsdann der Widerstand Derer zu überwinden, die an dem Willen des Volkes nicht teilnehmen, der „Egoisten", deren natürlicher Instinkt durch künstliche Bedürfnisse, durch unersättliche und tyrannische Luxus-Gelüste erstickt ist, die aber nicht das Elementare und Unwiderstehliche der natürlichen Bedürfnisse haben. Der Ausgang dieses Streites zwischen dem „Volk" und den „Egoisten" dürfte nicht zweifelhaft sein. Der Volksinstinkt, der auf die Not, das oberste Gesetz der Welt, begründet ist, ist allein wahr und folglich unbesieglich, notwendig siegreich. Durch den Triumph des Volkes endlich sieht das Individuum die erste Veranlassung dieser Bewegung, sein Bedürfnis befriedigt. Es findet sein Sonder-Glück im Allgemein-Glück der Gesellschaft.[1])

---

[1]) „Das Volk ist der Inbegriff aller Derjenigen, welche eine gemeinsame Not empfinden. Zu ihm gehören alle Diejenigen, welche ihre eigene Not als eine gemeinschaftliche erkennen, oder sie in einer gemeinschaftlichen begründet finden; somit alle Diejenigen, welche die Stillung ihrer Not nur in der Stillung einer gemeinsamen Not erhoffen dürfen und demnach ihre gesamte Lebens-

Nun aber steht die Menschheit gerade an einem solchen Wendepunkte der Geschichte; sie befindet sich am Vorabend einer Revolution des „Volkes“ gegen eine auf Egoismus basierte Gesellschaft. Die moderne Kultur ist für die Menschheit thatsächlich zur unerträglichen Bürde geworden. Das Christentum hat, indem es einen überspannten Individualismus grossgezogen und namentlich die Verachtung des materiellen Lebens gepredigt hat, zur Heraufkunft dieses kläglichen sozialen Zustandes beigetragen. Es hat die Menschen in zwei Klassen geteilt. Die Einen haben *bona fide* an die christliche Utopie geglaubt; sie haben all ihr Denken auf das künftige Leben gerichtet und ein elendes irdisches Dasein freiwillig angenommen, die Andern haben die von den wahren Christen geübte Demut und Entsagung zu Nutz und Frommen ihrer Selbstsucht ausgebeutet und sich ein Heer von Sklaven geschaffen; sie halten das Proletariat durch das eherne Gesetz des Kapitalismus in Abhängigkeit, beuten seine Arbeitskraft unbarmherzig aus und pressen es aus, um sich selbst alle Genüsse eines unfruchtbaren Luxus zu sichern. „So sehen wir mit Entsetzen in einer heutigen Baumwollen-Fabrik den Geist des Christentums ganz aufrichtig verkörpert: zu Gunsten der Reichen ist Gott Industrie geworden, die den armen christlichen Arbeiter nur so lange am Leben erhält, bis himmlische Handels-Konstellationen die gnadenvolle Notwendigkeit herbeiführen, ihn in eine bessere Welt zu entlassen.“ [1])

---

kraft auf die Stillung ihrer als gemeinsam erkannten Not verwenden; denn nur die Not, welche zum Äussersten treibt, ist die wahre Not . . . Nur das Volk handelt nach Notwendigkeit, daher siegreich, unwiderstehlich und einzig wahr.“ (Ges. Schr. III, 48. S. auch Entwürfe, S. 19 und f.)

[1]) Ges. Schr. III, 25 u. f.

So beruht die Gesellschaft durchgängig auf ungeheuerlicher Ungerechtigkeit. Das Proletariat ist zur Sträflings-Arbeit, zur stumpfsinnigen, verdummenden Arbeit verdammt, die ihm jegliche geistige oder ästhetische Bildung zur Unmöglichkeit macht. Andrerseits ist bei den Reichen das künstliche und demoralisierende Luxus-Bedürfnis an Stelle des natürlichen Instinktes getreten, der den Menschen nach dem Gesetze der Notwendigkeit leitet; dieses Luxus-Bedürfnis beherrscht heute das ganze Leben, regiert den modernen Staat, die abstrakte Wissenschaft, die Kunst von heute . . . Aber gerade aus dem Übermaasse des Übels soll das Heil entstehen. In den Reihen des „Volkes“, das sich seine natürlichen Instinkte in ihrer ganzen Kraft erhalten hat, wächst von Tag zu Tag ein drohender Widerstand gegen jene blutsaugerische Gesellschaft mit ihren grausamen Gesetzen, ihrem verdorbenen Geschmack, ihren überlebten Traditionen an. Alle Anstrengungen der „Egoisten“ werden ohnmächtig sein, den unwiderstehlichen und unhemmbaren Ansturm dieser Masse zu unterdrücken, die natürlichen Notwendigkeiten gehorcht. Bald wird die Stunde der grossen Revolution schlagen, welche die Menschheit erneuern wird, indem sie der grossen Ungerechtigkeit ein Ende macht, den Armen aus seiner Knechtschaft befreit, den Reichen aus seinem Nichtsthun aufrüttelt und jedem Menschen die Freiheit giebt, sich nach dem natürlichen Gesetze zu entwickeln. Auf den Trümmern der alten christlichen Welt wird sich das glänzende Gebäude der Gesellschaft der Zukunft erheben. Was diese neue Gesellschaft sein wird, vermag uns Wagner indes noch nicht zu sagen. Nichts wäre nach seiner Ansicht unnützer, als schon jetzt ein festes Programm für die künftige Gesellschaft zu entwerfen und daran festzuhalten. Ihr Kennzeichen soll allerdings sein, dass sie keine willkürliche Schöpfung

der Vernunft, keine künstliche Utopie ist, die dem Hirn eines Theoretikers entsprungen ist und den Menschen von aussen aufgezwungen werden soll, sondern das natürliche und notwendige Produkt des Weltprozesses. Sie wird sich also von selbst gestalten, sobald die Zeit dazu gekommen ist, sobald der Mensch seine verlorene Freiheit wiedererlangt hat und von neuem nach dem Gesetze der Liebe handelt. Im Augenblick kommt es einzig und allein darauf an, reinen Tisch mit der Gegenwart zu machen, mit dem Finger hinzuweisen auf alle Laster des kapitalistischen Staates, der industriellen Wirtschaft, der Nichtigkeit jener Luxuskunst, die heute im Schosse der Gesellschaft erblüht, und alle Widerstände zu brechen, welche die Heraufkunft einer neuen, auf Liebe und Freiheit begründeten Ordnung der Dinge verhinderte. „Wenn mir die Erde übergeben würde," sagt Wagner, „um auf ihr die menschliche Gesellschaft zu ihrem Glücke zu organisieren, so könnte ich nichts andres thun, als ihr volle Freiheit geben, sich selbst zu organisieren. Diese Freiheit entstände von selbst aus der Zerstörung alles dessen, was ihr entgegen steht."[1])

Dieser Glaube an eine nahe Revolution, der Wagners ganzes Denken zu dieser Zeit beherrschte, ist die wesentlichste Veranlassung zu den wenigstens dem Anschein nach so beträchtlichen Veränderungen, welche sich in seinen Theorieen vollziehen. Einige Jahre lang setzte sich wirklich der Gedanke bei ihm fest, dass ein allgemeiner Umsturz sich bereitete, zunächst in Frankreich, wo die Heraufkunft einer „sozialen Republik" ihm nahe bevorzustehen schien,[2]) dann in ganz Europa. „Eine ungeheure Bewegung," schrieb er damals, „schreitet durch

[1]) Entwürfe, Gedanken, Fragmente, S. 64.

[2]) Briefe an Uhlig, S. 20.

die Welt, es ist der Sturm der europäischen Revolution; jeder nimmt an ihr theil, und wer sie nicht fördert durch Vorwärtsdringen, der stärkt sie durch Gegendruck.“[1]) Er wähnte sich am Vorabend eines Zeitalters allgemeiner Glückseligkeit, in welchem der wiedergeborene Mensch von jedem Hemmnis befreit und wieder fähig sein würde, die grosse Kunst zu begreifen, zu wollen. Und diese Hoffnung auf unmittelbares Glück in diesem Leben übt auf seine Anschauungsweise einen entscheidenden Einfluss aus; sie „verweltlicht“ sein Denken gewissermassen. Des Ideales Reich, das ihm zur Zeit des „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ noch in mystischer Ferne lag, scheint ihm jetzt nahe herbeigekommen, da der Mensch durch die allgemeine Revolution dazu gelangen kann. Aber sobald des Ideales Reich von dieser Welt ist und nur etwas Thatkraft und Glauben nötig sind, um es wahr zu machen, gilt es, den Lehren, die dem Menschen Kasteiung und Abthun aller irdischen Hoffnungen predigen, den Krieg zu erklären, da sie den Eintritt der Menschheit in das gelobte Land verzögern; daher Wagners Angriffe auf das Christentum, das er ehedem als Religion der Entsagung so sehr bewundert hatte. Da der Mensch berufen ist, auf Erden ein Gott zu werden und das Glück hienieden zu finden: was bedarf es da eines eingebildeten Gottes im Himmel und eines neuen Lebens jenseits des Grabes?..

Wenn wir mit den Kritikern, die an die Entwicklung der Ideen Wagners glauben, nun auch gerne annehmen, dass diese Ideen sich zwischen der Dresdener Periode und der revolutionären Krise wirklich geändert haben, so können wir auch andererseits nicht leugnen, dass in der Einheits-Hypothese gleichfalls etwas Wahres steckt,

---

[1]) Entwürfe, S. 63.

und dass diese Veränderungen weniger tief sind, als man im ersten Augenblick zu glauben versucht ist.

Wagner, heisst es, neigte in der Zeit des „Tannhäuser" und „Lohengrin" zum Pessimismus; er ist hingegen Optimist von 1848 an. In Wirklichkeit thäte man Unrecht, sich einzubilden, dass zwischen diesen beiden Perioden ein scharfer Gegensatz bestände. Wir haben weiter oben [1]) gesehen, dass „Tannhäuser" als revolutionäres Stück ausgelegt werden kann, und dass Wagner selbst in der Zeit, wo er zu einer christlichen Weltanschauung neigte, das Trachten nach weltlichem Glücke nicht absolut verdammte. Andrerseits hat er mitten in der optimistischen Periode die Schönheit der Entsagung nie verkannt. Seine Liebes-Theorie schliesst in der That, wenn man darauf Acht giebt, das vollständige Aufgeben der Selbstsucht in sich. Der Mensch, welcher wahrhaft liebt, soll, so lehrt er, zu Gunsten seines Weibes, seiner Kinder, der Menschheit ganz von sich absehen; er soll in den Nächsten aufgehen und alles, was er an Lebenskräften besitzt, unbedenklich ausgeben. Und wenn er sich so durch Geben erschöpft hat, wenn er nur mehr ein leeres, unnützes Gefäss ist, das, ohne jemand zu nützen, einen Platz auf Erden einnimmt, dann soll er sich willig in das Unvermeidliche fügen und sein Ich für das Leben der Allgemeinheit freudig hingeben: er soll in den Tod willigen, den völligen Tod, ohne Hoffnung auf ein künftiges Leben, den Tod, der Körper und Seele zerstört, und somit die letzte Hochburg der Selbstsucht vernichtet, das Letzte, was sich dem völligen Aufgehen des Individuums im All entgegensetzt.[2]) Das ist gewiss keine im

[1]) S. 119 u. f.

[2]) S. „Jesus von Nazareth", S. 50—58. Dieselben Gedanken entwickelt Feuerbach in seinen „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit", S. 13, 20.

eigentlichen Sinne pessimistische Theorie des Daseins; der Mensch soll sich nach Wagnern vom Dasein losmachen und den Tod annehmen, nicht, weil er müde und des Lebens überdrüssig ist, sondern weil er gesättigt ist und seine Rolle hienieden ausgespielt zu haben meint.[1]) Der Tod ist also kein Gut an sich, wie das Christentum und Schopenhauer lehren, sondern einfach der natürliche und normale Abschluss des Lebens, als welches das einzig positive Gut ist. Immerhin muss der optimistische Held Wagners praktisch zur Beendigung seines Daseins Ja sagen und dem Lebenswillen entsagen, genau so wie der Pessimist, der sich des allgemeinen Leidens bewusst, oder der Christ, der von der Eitelkeit der Güter dieser Welt überzeugt ist. Wir werden sogleich sehen, dass Wotan im „Ring des Nibelungen" schliesslich ganz wie der Holländer, Tannhäuser oder Tristan nach Vernichtung trachtet, wenngleich aus andern Gründen. Und doch hat Wagner, wenn er einerseits (wie wir wohl gezeigt haben) der Lebensfreude auch in seinen ersten christlich-pessimistischen Werken ihr Recht werden lässt, doch auch in der Zeit des Optimismus, wo er die strahlende Figur des jungen Siegfried schafft, nicht aufgehört, die wehmütige Schönheit der Entsagung mit derselben Stärke zu empfinden.

Ebenso besteht zwischen Wagner dem „Christen" vor 1848 und Wagner dem „Atheisten" nach 1848 kein

---

[1]) Dieser Theorie entsprechend schrieb Wagner an seinen Freund Uhlig am 26. März 1850: „Sterbe ich früh, so habe ich ganz gewiss gethan und geleistet gehabt, was ich thun und leisten konnte, denn nur das kann ich vollbringen, was meiner Natur möglich ist: zehrt sie sich endlich auf, so hat sie geleistet, was sie konnte, und was sie nicht leisten konnte, wenn sie so sich endlich nicht selbst verzehrte.

Also: — ich bin glücklich . . ." (S. 41).

so gewaltiger absoluter Gegensatz, wie man wohl glauben möchte. Zunächst ist in Betracht zu ziehen, dass Wagner vor 1848 viel mehr religiös als spezifisch christlich war. Er glaubte aus tiefster Seele, „dass die Welt eine moralische Bedeutung hat“.[1]) Er war von der tiefen Überzeugung durchdrungen, dass der Mensch sein Geschick nur dann erfüllt und das wahre Glück nur dann findet, wenn er unaufhörlich nach dem Ideal strebt, ohne sich durch die materiellen Genüsse und gemeinen Befriedigungen, welche das moderne Leben bietet, je von seinem Wege abbringen zu lassen. Und er sah in der christlichen Lehre ein wundervolles Symbol dieses religiösen Gefühls, ohne dass er sich übrigens gehalten fühlte, bündig und buchstäblich an alle positiven Dogmen zu glauben, die von den verschiedenen christlichen Konfessionen zur Glaubensregel erhoben sind. Auch bringen die Ereignisse von 1848 keinen Wandel in seinen Glauben an das Ideal und seine absolute Verachtung der gemeinen Genüsse, welche die Gegenwart bietet. Was sich geändert hat, ist die Vorstellung, die Wagner sich vom Inhalte seines Glaubens macht; das Christentum erscheint ihm kein geeignetes Symbol mehr, diesen Inhalt auszudrücken; ja, er schreibt über die geschichtliche Rolle des Christentums sogar manches, was er später selbst für ungerechtfertigt halten sollte. Aber seine Gefühle selbst haben sich nicht geändert. Den besten Beweis dafür liefert seine Korrespondenz mit Liszt. Dieser hatte ihm auf einen verzweifelten Brief, in dem er (Wagner) ihm seinen tiefen Lebens-Überdruss schildert und von

---

[1]) „Die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt ist die Krone aller Erkenntnis,“ schrieb er am Ende seines Lebens (Ges. Schr. X, 260), und diese Definition des religiösen Gefühles ist, so wie er es versteht, für sein ganzes Leben massgebend.

den Selbstmord-Gedanken spricht, die ihn heimsuchen, folgendermassen geantwortet: „Deine Grösse macht auch dein Elend — beide sind unzertrennlich umwunden und müssen dich quälen und martern .... bis du sie nicht beide im Glauben hinsinkend aufgehen lässt!

„Lass zu dem Glauben dich neu bekehren,
es giebt ein Glück" .....

Magst du dieses Gefühl noch so bitter verhöhnen; ich kann nicht ablassen, darin das einzige Heil zu ersehen und zu ersehnen. Durch Christus, durch das in Gott resignierte Leiden wird uns Rettung und Erlösung!" Auf diese vom reinsten christlichen Gefühl durchdrungenen Ermahnungen hatte Wagner in dem folgenden Briefe geantwortet, den wir trotz seiner Länge zum grossen Teil wiedergeben, da er ein wirkliches Glaubens-Bekenntnis ist und den Seelenzustand des Künstlers zu dieser Zeit deutlich erkennen lässt. „Wie du nur wähnen konntest, irgend einer deiner grossherzigen Ergüsse könnte mir je „Spott" erwecken! Die Formen, unter denen wir uns den Trost für unglückselige Zustände zu gewinnen suchen, bilden sich ja ganz nach unserem Wesen, unserem Bedürfnisse, nach dem Charakter unserer Bildung, unsres mehr oder weniger künstlerischen Empfindens; wer sollte so lieblos sein wollen, zu glauben, ihm sei die allein gültige Form aufgegangen? Gewiss könnte dies nur derjenige, der selbst aus eigenem Bedürfnisse nie sich eine solche Form für sein Hoffen und Glauben bildete, sondern dem sie — als einem Stumpfsinnigen — von aussen als fremdes Postulat auf- und eingebildet ist, der somit selbst kein eigenes Inneres mehr besitzt, und um seine hohle Existenz aus Lebensinstinkt zu erhalten, das fremde Postulat aus sich wieder zum Postulat nach aussen an Andre macht! Wer selbst sich sehnt, hofft und glaubt,

der freut sich willig auch des Hoffens und Glaubens Anderer; jedes Streiten um die wahre Form könnte ja nur leere Machthaberei sein! Sieh, mein Freund, auch ich habe einen starken Glauben, um des willen ich allerdings von unsern Politikern und Juristen bitter verhöhnt werde: ich habe den Glauben an die Zukunft des Menschengeschlechtes, und diesen ziehe ich einfach aus meinem Bedürfnisse, es ist mir gelungen, die Erscheinungen der Natur und der Geschichte mit der Liebe und Unbefangenheit über ihr wahres Wesen zu betrachten, dass ich nichts Schlechtes an ihnen inne werden konnte, als — *die Lieblosigkeit*. — Auch diese Lieblosigkeit konnte ich mir aber nur als eine *Verirrung* erklären, als eine Verirrung, die uns aus dem Zustande des natürlichen Unbewusstseins zum *Wissen* von der einzig schönen Notwendigkeit der Liebe bringen muss; dies Wissen sich thätig zu erringen, ist die Aufgabe der Weltgeschichte; der Schauplatz aber, auf dem dies Wissen sich einst bethätigen soll, ist kein anderer als die Erde, die Natur selbst, denn aus ihr kommt Alles, was uns zu diesem seligen Wissen bringt. Der Zustand der Lieblosigkeit ist der Zustand des Leidens für das menschliche Geschlecht: die Fülle dieses Leidens umgiebt uns jetzt, und martert auch deinen Freund mit tausend brennenden Wunden; aber sieh: gerade in ihm *erkennen* wir die herrliche Notwendigkeit der Liebe, wie sie ohne diese schmerzliche Erkenntnis gar nicht möglich wäre; sieh, so haben wir eine Kraft gewonnen, von der der natürliche Mensch noch nichts ahnte, und diese Kraft — erweitert zur allmenschlichen Kraft — wird dereinst auf dieser Erde den Zustand gründen, aus dem Keiner nach einem (ganz unnöthig gewordenen) Jenseits sich hinweg sehnt, denn er wird glücklich sein — leben und

lieben? Wer aber sehnt sich aus dem Leben fort, wenn er liebt?

— Wohl! Wohl! Jetzt leiden wir, jetzt müssen wir verzagen und wahnsinnig werden, ohne einen Glauben an ein Jenseits: auch ich glaube an ein Jenseits: — ich habe dieses Jenseits dir soeben gezeigt: liegt es auch über mein Leben hinaus, so liegt es aber doch nicht über das hinaus, was ich empfinden, denken, fassen und begreifen kann, denn ich glaube an die Menschen und — bedarf nichts weiter!"[1]

Man sieht, Wagner bleibt im Grunde seiner Seele gläubig, man könnte sogar sagen religiös, trotz seinem streitbaren Atheismus. Er hat Vertrauen in die Natur, in den Menschen, das künftige Glück der Menschheit, ganz wie der Christ an Gott und das künftige Leben glaubt, und darum weiss er sich auch mit Liszt trotz dem anscheinenden Gegensatze ihrer Ideen in völligem Einklang der Gefühle. Im Grunde ist die Krisis von 1848 vornehmlich intellektuell, somit ziemlich oberflächlich gewesen; sie hat ihn in den Tiefen seines Wesens nicht berührt. Er hat zeitweise geglaubt — dies kennzeichnet seinen Seelenzustand zwischen 1848 und 1854 am besten —, das Ideal, dem er zustrebte, sei ganz nahe und könnte sich in jedem Augenblick verwirklichen. Sieht man von diesem Umstande ab, so scheint mir, was seine Gefühlswelt anbetrifft, irgend ein bedeutender Unterschied zwischen Wagner vor und nach 1848 nicht zu bestehen. Seine Religion, der Glauben an das Ideal ist nie berührt worden; sein Wille verfolgt stets und unveränderlich das gleiche Ziel. In seinem

[1]) Briefe an Liszt I, 232 u. 235 u. f.

Leben sieht nichts nach „Bekehrung“ aus; er hat keinen Augenblick die Gewissensangst des Zweifels, die Unsicherheit über den einzuschlagenden Weg gekannt. Was sich vornehmlich geändert hat, das ist die Erklärung, die er sich selbst von dem unbewussten Leben seines Geistes gegeben hat. Um seinen neuen Glauben auszudrücken, den die Erwartung der Revolution so mächtig steigerte, hat er mit den Formeln und Symbolen so von Grund aus gewechselt, dass er sich den Anschein gegeben hat, als hätte er eine fast völlige innere Wandlung durchgemacht. Sein Brief an Liszt zeigt uns indessen, dass er diesen philosophischen Formeln, in die er sein Denken kleidete, keinen entscheidenden Wert beigelegt hat; vielleicht empfand er frühzeitig, dass sie die Realität der Thatsachen nur unvollkommen ausdrückten und dass er binnen kurzem genötigt sein würde, sie zu wechseln.

III.

Wagners Gedanken über die Kunst.

W a g n e r s Lehren über die Kunst, insbesondre über das Musik-Drama, haben sich weniger geändert, als seine philosophischen oder moralischen Theorieen. Sie klären sich in seinem Geiste gegen 1849 und nehmen schon zu dieser Zeit ihre fast endgiltige Form an. Zwischen dem „Kunstwerk der Zukunft“ von 1849 oder „Oper und Drama“ von 1850 einerseits und dem „Brief an F. Villot“ von 1860 andererseits lässt sich keine wesentliche Differenz bemerken, wiewohl der Verfasser inzwischen vom Optimismus zum Pessimismus übergegangen war und Feuerbach mit Schopenhauern vertauscht hatte. Damit soll indessen nicht gesagt sein, dass sein Denken in dieser sechsjährigen Periode völlig dasselbe geblieben wäre. Wagner war, wie wir gesehen haben, nichts weniger als ein konstruktiver Geist, der mit dem reinen Verstande ein grossartiges Gebäude abstrakter Theorieen sich zimmert. Er hat seine Ästhetik nicht ausgearbeitet, um sich selbst ein Programm vorzuschreiben, das ihm zur Richtschnur für seine künstlerische Arbeit hätte dienen können, sondern einfach, um seine Vernunft in den Stand zu setzen, das Walten seiner schöpferischen Phantansie zu verfolgen

und zu kontrollieren. Er ist immer und vor allem Künstler geblieben. Nicht seine Theorie hat auf seine künstlerische Praxis Einfluss ausgeübt, sondern die Praxis hat vielmehr die Theorie bestimmt. Verschiedene seiner grossen kritischen Werke, insbesondere das bedeutendste von allen, „Oper und Drama“, sind zu einer Zeit geschrieben, wo er den Plan zum „Ring des Nibelungen“ bereits im Kopfe trug und dieses Drama ihm als das Musik-Drama *par excellence*, als höchste Blüte der höchsten nur denkbaren Kunstform erschien. Auch kann man, ohne paradox zu werden, sagen, dass „Oper und Drama“ vor allem die theoretische Rechtfertigung des „Ringes“ ist. Wagner giebt darin z. B. über Wahl der dramatischen Stoffe oder Anwendung des Stabreims Vorschriften, an die er sich in seinen letzten Werken nicht mehr ganz streng hält. Im Ganzen jedoch ist die allgemeine Fassung des Wagner'schen Dramas trotz gewisser Abweichungen im Einzelnen seit 1849 wesentlich dieselbe geblieben. Wir wollen in diesem Kapitel also versuchen, Wagners künstlerische Lehre in grossen Zügen hinzuzeichnen und uns dabei nach besten Kräften zu bemühen, besonders den allgemeinen Geist, der sie beseelt, und den Zusammenhang der Wagner'schen Kunstanschauungen mit seiner allgemeinen Weltansicht zu zeigen. Wir werden uns einstweilen darauf beschränken, den Begriff des Musik-Dramas, so wie Wagner es wollte, rein sachlich auseinanderzusetzen, ohne Erörterungen daran zu knüpfen, und behalten uns vor, die hauptsächlichsten Urteile, welche über das Wagner'sche Ideal gefällt worden sind, am Schlusse anzudeuten.[1])

---

[1]) Unter den zahlreichen Arbeiten über Wagners System nennen wir vornehmlich die von Chamberlain („R. Wagner“, S. 172 u. f., sowie „Das Drama R. Wagners“), und Dinger („Wagners geist.

1.

Ein Blick auf die Weltgeschichte lehrt uns, nach Wagners Ansicht, dass die Menschheit sich schon einmal im Laufe der Weltgeschichte zum vollkommenen Kunstwerk erhoben hat, das aus der thätigen und begeisterten Mitwirkung des gesamten Volkes hervorgegangen ist. Das griechische Drama in der Zeit des Äschylus und Sophokles verkörpert vollkommen das Ideal jenes „kommunistischen“ Dramas, von dem Wagner träumte und das er seinen Zeitgenossen und den zukünftigen Geschlechtern wiedergeben wollte.

Dieses Drama ist zu allernächst in stofflicher Hinsicht keine künstliche und subjektive Schöpfung eines genialen Individuums, sondern gewissermassen das Produkt des Zusammenwirkens von Künstler und Volk, die höchste, glänzendste Blüte des griechischen Genius selbst. Die Dramen-Stoffe der klassischen Periode waren insgesamt dem Mythos oder der Heldensage entlehnt. Aber die Götter- oder Heldensage ist das Produkt der poetischen Einbildungskraft des Volkes. Der ursprüngliche Mensch sucht dem grossartigen oder erschrecklichen Schauspiele der Natur gegenüber eine Erklärung für jene Erscheinungen, deren wahrer Sinn ihm entgeht, und führt sie schliesslich auf imaginäre Ursachen ausserhalb der Natur, auf geheime und mächtige Wesen zurück, die er sich ähnlich wähnt und von den gleichen Gefühlen, den gleichen Leidenschaften, die er empfindet, beseelt glaubt. Der Mythos ist also die vereinfachte und verdichtete Naturvorstellung, so wie sie sich in der Phantasie des

---

Entw.“ S. 308 u. f.). Unter den französischen Werken sind mit Nutzen zu verwerten: Schuré, „Histoire du drame musical“, Freson, „Esthétique de R. Wagner“, Noufflard, „R. Wagner d'après lui-même“ und vor allem A. Ernst, „L'Art de R. Wagner“.

Volkes ausmalt. Und das Drama ist nichts andres, als der seinerseits durch die schöpferische Phantasie des Künstlers vereinfachte und verdichtete Mythos, der durch dieses Verfahren auf seine wesentlichsten Bestandteile zurückgeführt und dem gesamten Volke in lebendiger Form vorgeführt wird. Der griechische Künstler war also der Wortführer des versammelten Volkes. Man verlangte von ihm keine „Originalität“; sein Beruf war, den Visionen, welche im Geiste seiner Zeitgenossen aufblitzten, eine möglichst schöne und ausdrucksvolle Form zu finden. Und diese Zeitgenossen nahmen an seinem Werke, das auch das ihre war, thätigen Anteil. Die Schönsten, Besten und Geschicktesten gaben die Schauspieler her und rechneten es sich zur Ehre an, dem Dichter auf diese Weise direkt in die Hand zu arbeiten. Und die Masse des Volkes bezeigte ihr Interesse dadurch, dass sie sich in dem weiten Amphitheater drängte, in dem bei seltenen, feierlichen Gelegenheiten die dramatischen Vorstellungen stattfanden. Die Tragödie nahm somit im Leben des Griechenvolkes einen aussergewöhnlichen Platz ein. Weit entfernt, ein leichtfertiges Vergnügen zu sein, wie in unseren Tagen das Theater, war sie vielmehr der höchste und vollständigste künstlerische Ausdruck des religiösen Ideales der Griechen: sie war nach Ursprung wie Geist ein wahrhaft religiöser Akt, und für die Geschichte des religiösen Gedankens in Griechenland noch bedeutsamer als die eigentlichen Kult-Feiern, die in den Tempeln vor sich gingen.

Auch in einer andern Hinsicht war das griechische Drama „kommunistisch“: es entsprang nicht allein aus dem brüderlichen Wettbewerb der Menschen, sondern auch der Künste. Die verschiedenen Künste sind thatsächlich durch enge Bande mit einander verknüpft und

können zur vollen Entfaltung nur durch herzliches Einvernehmen und innige Verbrüderung kommen. Auch sie erfüllen wie die Menschen ihren Beruf nur, wenn sie dem Gesetze der Liebe gehorchen. Nun aber bedarf das griechische Drama wie die lyrische Poesie, aus der sie entstanden ist, des Mitwirkens aller Einzelkünste. In der Tragödie des Äschylus oder Sophokles vereinigen sich Musik und Tanz, um sowohl auf die Sinne (Ohr und Auge), wie auf den Verstand des Menschen, also auf den ganzen Menschen zu wirken. Und in Folge dieser fruchtbaren Vereinigung erreicht jede Kunst das Maximum ihrer Wirkung. Der Tanz erscheint im griechischen Drama nicht allein als eine Aufeinander-Folge von plastischen Stellungen und rhythmischen Bewegungen, die jedes bestimmten Sinnes baar sind, sondern erhebt sich bis zur Pantomime und drückt somit durch mannigfache ausdrucksvolle Bewegungen die ganze Skala der Empfindungen, alle Leidenschaften und Willensregungen aus, die das Wort dem Verstande zugänglich macht und die der tragische Dichter in seine Verse hineinlegte. Die Musik liefert ihrerseits wieder den Rhythmus zum Tanze und kommentiert durch ihre eindringliche Sprache den Vers des Poeten. Und die Poesie, die dem Tanze und der Musik eine Seele, einen bewussten Grundgedanken giebt, ist ihrerseits unfähig, der Beihilfe dieser zwei Künste zu entraten, wenn sie nicht jede Berührung mit der lebendigen Realität einbüssen will. Auf ihre eigenen Hilfsmittel angewiesen, würde sie abstrakt und farblos bleiben; sie würde keinen unmittelbaren Einfluss auf die Sinne und somit kein wirkliches Dasein haben. „Die Lyrik des Orpheus hätte die wilden Tiere sicher nicht zu schweigender, ruhig sich lagernder Andacht vermocht, wenn der Sänger ihnen etwa bloss gedruckte Gedichte zu lesen gegeben hätte:

ihren Ohren musste die tönende Herzensstimme, ihren nur nach Frass spähenden Augen der anmutig und kühn sich bewegende menschliche Leib der Art erst imponieren, dass sie unwillkürlich in diesem Menschen nicht mehr nur ein Objekt ihres Magens, nicht nur einen fressenswerten, sondern auch hörens- und sehenswerten Gegenstand erkannten, ehe sie fähig wurden, seinen moralischen Sentenzen Aufmerksamkeit zu schenken."[1]) Der hohe Wert der griechischen Tragödie liegt also darin, dass sie nicht nur einen litterarischen Wert hat, sich nicht nur an das Denken und die Phantasie wendet, sondern als lebendiges Kunstwerk schon durch seine körperliche Schönheit unmittelbar auf die Sinne wirkt. Und sogar die Architektur trägt zu dieser wundervollen Gesamt-Kunstwirkung bei. Als Gesang und Tanz, welche den Kult begleiteten, einen zu künstlichen Charakter angenommen hatten, als dass man sie in einer rein natürlichen Landschaft hätte aufführen können, machte die griechische Baukunst aus den heiligen Hainen mit ihren Baumreihen den griechischen Tempel mit seinen Säulenreihen. Und als aus der lyrischen Kunst die Tragödie hervorgegangen war, ward der vergrösserte, dem ganzen Volke geöffnete Tempel zum Theater und gab den Rahmen der neuen Kultform ab, einen Rahmen, der durch seine harmonische Schönheit des Meisterwerkes würdig war, das er umschloss . . .

2.

Aber auf die Zeit des „Kommunismus" folgt eine Periode der Auflösung, auf die glänzende Blüte der hellenischen Kunst zwei Jahrtausende des Verfalls, des Tastens und Irrens.

---

[1]) Ges. Schr. III, 103.

Der Hauptgrund dieses Verfalls scheint nach Wagners Ansicht in der allgemeinen Entwicklung des menschlichen Geistes zu liegen. In der griechischen Zeit steht der Mensch der Natur noch sehr nahe; er betrachtet sie mit den Augen des Künstlers; er gehorcht unwillkürlich dem Gesetze der Notwendigkeit, das durch die Stimme des Instinktes in ihm redet; auch steht er der Entstehungszeit der grossen Schöpfungen der Volksseele, der Religion, dem Mythos, dem Gemeinde-Staate, der Sprache, noch nicht fern. — Im Laufe der Jahrhunderte beginnt jedoch die harmonische Einheit des natürlichen Menschen abhanden zu kommen. Den Zeiten der Intuition und des Instinktes folgen die der Reflexion. Die abstrakte Vernunft trachtet nach der Oberherrschaft und möchte sich hochmütig über die Sinne erheben. Mit ihr vermeint der Mensch das wahre Wesen der Dinge hinter der Erscheinungswelt zu erkennen. Anstatt zu betrachten, untersucht er, und die Natur, die er ehedem in ihrer Einheit erfasste, zersplittert sich für ihn seitdem in eine stets wachsende Menge kleiner Einzelthatsachen. Die naiven Welterklärungen, deren sich der primitive Mensch bediente, verwirft er als kindisch. Die Naturanschauung geht derart in Physik und Chemie auf; die Religion verwandelt sich in Theologie und Philosophie, die Mythen werden zur geschichtlichen Chronik, der Gemeinde-Staat zum politischen Staate, der auf Gesetz und Kontrakt beruht; die Kunst endlich verwandelt sich in Wissenschaft und Ästhetik.[1]) Überall, in allen Bereichen, macht das Natürliche dem Künstlichen Platz, die Einheit der Uneinigkeit. Die allgemeine Entwicklung zieht die Auflösung jenes lebendigen Gesamt-Kunstwerkes nach

[1]) Ges. Schr. IV, 34 u. f.

sich, das die Griechen auf der Sonnenhöhe ihrer Kultur verwirklicht hatten. Die plastischen Künste, Architektur, Skulptur und Malerei, Tanzkunst und Pantomime, Musik und Poesie, entfernen sich von einander, suchen jede für sich zu glänzen und verharren in hochmütiger und unfruchtbarer Vereinsamung. Im „Kunstwerk der Zukunft" hat Wagner die Geschichte aller dieser Künste durch die Jahrhunderte verfolgt und gezeigt, wie einerseits diese Spezialisierung, die der besonderen Ausbildung jedes Zweiges der Kunst auf den ersten Blick günstig zu sein scheint, in Wirklichkeit von einem tiefen Verfall begleitet wird, und wie andererseits die Künste, nachdem sie jede für sich auseinandergestrebt haben, in der Neuzeit danach streben, sich wieder zusammenzuschliessen und einander zu ergänzen. Wir können ihm in allen Wendungen, die er diesem Gedanken gegeben hat, nicht folgen, und wollen uns damit begnügen, seine Ideen wenigstens über die zwei Künste zu skizzieren, welche im Gesamt-Bau des lyrischen Dramas die Hauptrolle spielen, nämlich Musik und Dichtkunst.

Der Stoff, der dem Musiker zu Gebote steht, ist der Ton mit seinen unbegrenzten Abstufungen nach oben, seiner Klangfarbe und Tonstärke; er ist der vollgültige und natürliche Ausdruck der unzähligen Schattierungen, welche die reine Empfindung, das Gefühl an sich, haben kann, unabhängig von allen Ursachen, die es erklären, von allen besonderen Umständen, die es kennzeichnen. Wagner vergleicht das Reich der Töne mit einem unendlichen Ozean ohne bestimmte Grenzen, ohne feste Umrisse, dessen eigenes Gesetz die Harmonie ist. Die Harmonie ist die abstrakte Wissenschaft von den Kombinationen der Töne untereinander. „Sie wächst von unten nach oben als schnurgerade Säule aus der

Zusammenfügung und Übereinanderschichtung verwandter Tonstoffe. Unaufhörlicher Wechsel solcher immer neu aufsteigenden und neben einander gefügten Säulen macht die einzige Möglichkeit absoluter harmonischer Bewegung nach der Breite zu aus. Das Gefühl notwendiger Sorge für die Schönheit dieser Bewegung nach der Breite ist dem Wesen der absoluten Harmonie fremd; sie kennt nur die Schönheit des Farbenlichtwechsels ihrer Säulen, nicht aber die Anmut ihrer zeitlich wahrnehmbaren Anordnung, — denn diese ist das Werk des Rhythmus. Die unerschöpflichste Mannigfaltigkeit jenes Farbenlichtwechsels ist dagegen der ewig ergiebige Quell, aus dem sie mit masslosem Selbstgefallen unaufhörlich neu sich darzustellen vermag; der Lebenshauch, der diesen rastlosen, nach Willkür sich wiederum selbstbedingenden, Wechsel bewegt und beseelt, ist das Wesen des Tones selbst, der Atem unergründlicher, allgewaltiger Herzenssehnsucht. Im Reiche der Harmonie ist daher nicht Anfang und Ende, wie die gegenstandslose, sich selbst verzehrende Gemütsinbrunst, unkundig ihres Quelles, nur sie selbst ist Verlangen, Stürmen, Schmachten, — Ersterben, d. h. Sterben ohne in einem Gegenstand sich befriedigt zu haben, also Sterben ohne zu sterben, somit immer wieder Zurückkehr zu sich selbst . . .“[1])

Der unendliche Ozean der Harmonie verknüpft, um im Wagner'schen Gleichnis zu bleiben, zwei Kontinente, den des Tanzes und der Poesie. Der Tanz liefert der Musik thatsächlich den Rhythmus, d. i. das Gesetz, welches die Abfolge der Bewegungen in der Zeit regelt. Die Dichtkunst andrerseits erzeugt bei Berührung mit der Musik von selbst die Melodie: so schuf die unbe-

---

[1]) Ges. Schr. III, 86.

wusste Volkskunst ohne alle gelehrten Regeln, aber mit unfehlbarem Instinkte, jene naiven Lieder, in denen das Gefühl sich ganz natürlich und von selbst durch Musik und Gedicht ausdrückt und der Vers gleichzeitig zur Melodie sich entfaltet.

Als die Musik nach dem Absterben der griechischen Tragödie aus dem Reigen der Schwesterkünste ausschied, musste sie durch die Gewalt der Thatsachen mehr und mehr zur reinen Harmonie gedrängt werden. Unter dem Einfluss des Christentums, das dem Stoff und den Sinnen feind war, ward die Musik zum Organ des reinen christlichen Gefühls und spiritualisierte sich in dem Maasse, dass sie ihrer sinnlichen Elemente, der Melodie und des Rhythmus, fast ganz verlustig ging. In der christlichen Vokal-Musik verlieren die oft der Liturgie entlehnten Worte in der That allen Wert und alle eigne Bedeutung, sodass sie unfähig werden, die Melodie zu erzeugen. Vom Tanze, den das Christentum für eine unheilige und verworfene Kunst hielt, wurde die Musik völlig abgesondert und somit fast ausschliesslich zur Harmonie. Da man jedoch die Harmonieenfolge in der Zeit auf irgend eine Weise bestimmen musste, entlehnte die christliche Kunst der Tanzkunst soviel rhythmische Elemente, als sie unumgänglich nötig hatte. Rhythmische Figuren ohne jede lebendige Bedeutung und gleichsam zu einfachen geometrischen Formeln erstarrt, mussten der Harmonie ein Scheinleben geben; ihr Wechsel, ihre Wiederkehr, ihre Trennung und Vereinigung, die nicht nach innerer Notwendigkeit geschah, sondern rein äusserlich und mechanisch war, musste der Harmonie durch künstliche Mittel den zeitlich sicheren Abschluss des Rhythmus bringen, nach dem sie verlangte. So entstanden die willkürlichen und komplizierten Gesetze des

Kontrapunktes, den Wagner „das künstliche Mit-sich-selbst-Spielen der Kunst, die Mathematik des Gefühls, den mechanischen Rhythmus der egoistischen Melodie“ nennt. [1])

Die ganze Geschichte der Musik von der christlichen Zeit bis auf unsre Tage zeugt nach Wagners Ansicht von dem Streben der Künstler, aus diesem grenzenlosen Ozean der christlichen Harmonie herauszukommen, wieder an's Ufer zu kommen, festen Fuss zu fassen, Rhythmus und Melodie wiederzufinden und jene Regeln und Bestimmungen los zu werden, die sie beengten. Die lyrischen Komponisten warfen sich auf die Melodie, freilich ohne dauernden Erfolg. Die Einen griffen zum schlichten Volksliede, der frischen und duftigen Feldblume, und verpflanzten sie in den künstlichen und überhitzten Treibhaus-Boden der modernen lyrischen Kunst, wo sie natürlich verkümmerte. Andre verfolgten das Hirngespinst einer rein „musikalischen“ Melodie; sie suchten die Feldblume des Volksliedes in ihrer Form und Farbe, der Poesie, und in ihrem Dufte, der Melodie, künstlich nachzubilden, sie „destillierten“ nach Wagners Wort „künstlich ihr Parfum“ [2]) und netzten damit künstliche Blumen aus Sammet und Seide. Andre endlich gaben sich die grösste Mühe, ihre Musik dem Verse genau nachzubilden, und merkten dabei nicht, dass die ihnen zu Gebote stehenden Gedichte litterarische Erzeugnisse waren, die sich selbst genug sein sollten und keineswegs aus dem Geiste der Musik geboren waren, so dass man, wenn man sie getreu in Musik umsetzte, nur eine Art musikalischer Prosa ohne Anmut und Schönheit erhielte. — Die Symphoniker endlich kamen dem Ziele näher und brachten die Musik ungemein

[1]) Ges. Schr. III, 88.

[2]) Ges. Schr. III, 249.

vorwärts. Sie gingen von der rhythmischen Tanzweise aus, die sie harmonisierten und durch die Instrumente spielen liessen. „Aber auch der harmonisierte Tanz fiel als wohlschmeckende Beute in die Hände des kontrapunktierenden Mechanismus: Dieser löste ihn von seiner Ergebenheit an seine gehorsame Gebieterin, die leibliche Tanzkunst, und liess ihn nun nach seinen Regeln Sprünge und Wendungen machen. In das lederne Riemenwerk dieses kontrapunktisch geschulten Tanzes durfte aber nur der warme Atemhauch der natürlichen Volksweise dringen, so dehnte es sich alsbald zu dem elastischen Fleische menschlich schönen Kunstwerkes aus, und dieses Kunstwerk ist in seiner höchsten Vollendung die Symphonie Haydn's, Mozart's und Beethoven's."[1]) Unter den Händen dieser grossen Künstler und namentlich des grössten unter ihnen, Beethoven, ward diese Melodie, die vom Sprachvers getrennt blieb, mit allem Reichtum der Harmonie geschmückt. Sie zeigte sich, „nur von den Instrumenten getragen, des unbegrenztesten Ausdrucks wie der schrankenlosesten Behandlung fähig"; in ihr liessen sich die Mysterien des „inneren Menschen", der heitere Frohsinn des befriedigten und besänftigten Herzens, wie der Seufzer der Schwermut und der Schrei der verzweifelnden Seele gen Himmel mit höchster Treue wiedergeben. Aber diese wundervolle Sprache war verdammt, immer nur Seelenzustände zu schildern, ohne sich je bis zum Ausdruck der moralischen That zu erheben. „Die absolute Musik kann ohne die willkürlichsten Annahmen nun und nimmermehr den sinnlich und sittlich bestimmten Menschen aus sich allein zur genau wahrnehmbaren, deutlich zu unterscheidenden Darstellung bringen; sie ist, in ihrer unendlichsten Steige-

---

[1]) Ges. Schr. III, 90.

rung, doch immer nur Gefühl; sie tritt im Geleite der sittlichen That, nicht aber als That selbst ein; sie kann Gefühle und Stimmungen neben einander stellen, nicht aber nach Notwendigkeit eine Stimmung aus der andern entwickeln; — ihr fehlt der moralische Wille." [1]) Und mit unbezähmbarer Energie, mit einer Beharrlichkeit, die nichts ermüdet, begann Beethoven das unendliche Meer der Harmonie zu durchmessen, nach allen Richtungen kühne Entdeckungen zu machen, der Sprache der absoluten Musik immer mehr Klarheit, Knappheit, Tiefe zu geben, und sich unablässig jener unüberwindlichen Schranke zu nähern, welche die Musik nicht ohne fremde Hilfe überschreiten kann. . . Endlich kam der Tag, wo er auch sie überschritt. In der IX. Symphonie wollte er den grossen Gedanken, der ihn ganz erfüllte, seinen religiösen Optimismus, den keine Erfahrung Lügen strafen konnte, seinen unbesieglichen Glauben an die Liebe Gottes und die Güte des Menschen in endgiltiger Form ausdrücken. Am Anfang seiner Symphonie liess er alle Ängste der Seele vor dem furchtbaren Rätsel der Welt erklingen, er zeigte „die Idee der Welt in ihrem grauenvollsten Lichte." [2]) Dann aber wollte er diesem düsteren Bilde die triumphierende Bejahung seines befreienden Glaubens entgegensetzen. Und da trieb es ihn unwiderstehlich, seinen Gedanken in vollster Klarheit, mit einer Deutlichkeit auszudrücken, die keinen Zweifel aufkommen liess; er rief — um sein Werk zu krönen — die Poesie zu Hilfe. Mitten in der Nacht des unendlichen Sehnens liess er die belebende Flamme des erlösenden Wortes emporlodern. Und seine Symphonie entfaltete sich zum mächtigen Hymnus an die Freude und die allgemeine Bru-

[1]) Ges. Schr. III, 93.

[2]) Ges. Schr. IX, 100.

derschaft. Wie Columbus hatte Beethoven eine neue Welt entdeckt. Vom Festlande des Tanzes abstossend, hatte er den Ozean der Harmonie siegreich durchmessen und endlich am gelobten Lande des Wortes Anker geworfen. „Die letzte Symphonie Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinsamen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das allgemeinsame Drama folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat.“ [1]) —

Ebensowenig wie der Musik ist es der Poesie gelungen, aus eigenen Mitteln und ohne Beihilfe der Musik und des Tanzes das vollkommene Kunstwerk zu schaffen. Nach der glänzenden Blütezeit der kommunistischen Kunst in Griechenland strebte auch die Poesie nach egoistischer Absonderung von den anderen Künsten; auch sie wollte aus sich selbst und für sich selbst leben. Aber eben dadurch verlor auch sie jede Berührung mit der fühlbaren Realität und wurde zur „Litteratur“. Sie hörte auf, Ohr und Auge zu bezaubern und sich direkt an die Sinne zu wenden; sie beschränkte sich darauf, die Phantasie durch das Medium des Gedankens zu stimulieren. Statt ein lebendiges Bild der Welt zu sein, ward sie zur Beschreibung der Natur und des Menschen. Sie ward gewissermassen zum Museums-Katalog statt zur Bilder-Galerie selbst. — „Da sass sie nun, die einsame, grämliche Schwester, hinter der qualmenden Lampe im düsteren Zimmer, — ein weiblicher Faust, der über Staub und Mottenfrass hinweg aus dem unbe-

---

[1]) Ges. Schr. III, 96.

friedigenden Weben und Kreuzen der Gedanken, aus der ewigen Marter der Vorstellung und Einbildung in das wirkliche Leben hinaus sich sehnte, um mit Fleisch und Bein, niet- und nagelfest, unter wirklichen Menschen als wirklicher Mensch zu gehen und zu stehen."[1])

Die litterarische Epoche, welche der griechischen Tragödie folgt, und das Zeitalter des Zerfalls der Künste bezeichnet, bringt den Roman auf. Während das Drama wesentlich Individuen schildert, ist der Roman vor allem eine Milieu-Schilderung; und dieser kapitale Unterschied genügt, um den Roman in Wagners Augen zur völlig untergeordneten Kunstform zu machen. „Das Drama," sagt er, „geht von innen nach aussen; der Roman von aussen nach innen. Aus einer einfachen, allverständlichen Umgebung erhebt sich der Dramatiker zur immer reicheren Entwicklung der Individualität; aus einer vielfachen, mühsam verständlichen Umgebung sinkt der Romandichter erschöpft zur Schilderung des Individuums herab, das, an sich ärmlich, nur durch jene Umgebung individuell auszustatten war. Im Drama bereichert eine vollständig aus sich entwickelte kernige Individualität die Umgebung; im Roman ernährt die Umgebung den Heisshunger einer leeren Individualität. So deckt uns das Drama den Organismus der Menschheit auf, indem die Individualität sich als Wesen der Gattung darstellt; der Roman aber stellt den Mechanismus der Geschichte dar, nach welchem die Gattung zum Wesen der Individualität gemacht wird. Und so ist auch das Kunstschaffen im Drama ein organisches, im Roman ein mechanisches; denn das Drama giebt uns den Menschen, der Roman erklärt uns den Staatsbürger;

---

[1]) Ges. Schr. III, 106.

jenes zeigt uns die Fülle der menschlichen Natur, dieser entschuldigt ihre Dürftigkeit aus dem Staat; das Drama gestaltet sonach aus innerer Notwendigkeit, der Roman aus äusserlichem Zwange.“[1])

Gegen Ende des Mittelalters, in der Zeit der Renaissance, lässt sich in der Litteratur wie in der Musik eine Bewegung der Rückkehr zur „kommunistischen“ Kunst beobachten. Die Poesie, die bisher litterarisch und erzählend war, wird wieder lebendig: das Sprech-Drama erscheint. Shakespeare bringt es zu hoher Vollendung: er verkürzt und verdichtet die weitschweifige und langsame Erzählung des Romans oder Geschichtsbuches zu einer gedrängten dramatischen Handlung und lässt dieselbe durch eine Schauspielertruppe aufführen. Seine Kunst wirkt derart direkt auf die Sinne. Und diese Kunst ist von ausserordentlicher Tiefe, denn Shakespeare hat besser als ein anderer seiner Vorgänger oder Nachfolger den Eindruck des Lebens selbst in seiner objektiven Realität wiederzugeben verstanden. „Seine Dramen scheinen ein so unmittelbares Abbild der Welt, dass die künstlerische Vermittelung in der Darstellung der Idee ihnen gar nicht anzumerken und namentlich nicht kritisch nachzuweisen ist, weshalb sie als Produkte eines übermenschlichen Genius angestaunt, unseren grossen Dichtern, fast in derselben Weise wie Naturwunder, zum Studium für das Auffinden der Gesetze ihrer Erscheinung wurden.“[2]) Shakespeare nimmt somit in der Geschichte der Poesie einen ganz besonderen Platz ein; er lässt sich mit keinem Künstler vergleichen, es sei denn mit Beethoven. „Fassen wir den Komplex der Shakespearischen Ge-

---

[1]) Ges. Schr. IV, 47 u. f.

[2]) Ebenda 106.

staltenwelt, mit der ungemeinen Prägnanz der in ihr enthaltenen und sich berührenden Charaktere, zu einem Gesamteindruck auf unsere innerste Empfindung zusammen, und halten wir zu diesem den gleichen Komplex der Beethoven'schen Motivenwelt mit ihrer unabwehrbaren Eindringlichkeit und Bestimmtheit, so müssen wir inne werden, dass die eine dieser Welten die andere vollkommen deckt, so dass jede in der andern enthalten ist, wenngleich sie in durchaus verschiedenen Sphären sich zu bewegen scheinen."[1])

Und doch besass das Drama, so wie Shakespeare es fasste, hinsichtlich seiner Form einen grossen Mangel. Die Kunst der Inszenierung lag noch so in den Windeln, dass der grosse Dramatiker nicht einsah, dass er das Milieu, in dem seine Stücke sich abspielten, rekonstruieren müsste. Die Bühne seines Theaters war nur mit Vorhängen abgeschlossen. Um die mangelnde Ausstattung vergessen zu machen, wandte er sich an die Phantasie seiner Zuschauer: eine Tafel, die leicht zu wechseln war, so oft man es für gut hielt, trug den Namen des Ortes, an dem das Stück spielte. Das Drama war also noch nicht völlig verwirklicht, da es sich in einem rein ideellen und abstrakten Rahmen bewegte. Auch empfand Shakespeare, eben weil es ihm erlaubt war, den Ort der Handlung immerfort zu wechseln, nicht das Bedürfnis, die Fabel seiner Stücke zu vereinfachen und sie auf eine kleine Zahl notwendiger Züge zu reduzieren. So bleiben seine Stücke in dieser Hinsicht Geschichte oder Roman in dramatisierter Gestalt. Bei der Theater-Technik seiner Zeit sind sie unvergleichliche Kunstwerke; aber diese Technik selbst ist mangelhaft und hat

[1]) Ges. Schr. IX, 107.

seitdem auch thatsächlich grosse Fortschritte gemacht. Dieser technische Fortschritt hätte seinerseits wieder zum Ausgangspunkte eines entsprechenden Fortschrittes im Bau der Dramen selbst werden sollen. Aber bis jetzt hat kein neuer Shakespeare sich gefunden, um die dramatische Form, die der heutigen Inszenierung entspricht, zu schaffen.

In Frankreich nahm die dramatische Kunst einen entgegengesetzten Entwicklungsgang, wie in England. Jenseits des Kanals war sie volkstümlich; diesseits ward sie aristokratisch. Die fürstlichen Zuschauer verachteten die bäurische Bühne des Shakespeare. „Als Schauplatz ward in den Palästen der Fürsten den Schauspielern der prachtvolle Saal angewiesen, in welchem sie mit geringer Modifizierung ihre Szenen herzurichten hatten. Stabilität der Szene ward als Hauptererfordernis für das ganze Drama festgestellt.“ [1]) Und diese Einheit des Ortes, die auf Grund des missverstandenen Aristoteles zum Dogma erhoben ward, übte auf die Schicksale der Tragödie einen bedeutenden Einfluss aus. Um die Szene nicht wechseln zu brauchen, sah der französische Dichter sich gezwungen, die eigentliche Handlung hinter die Koulissen zu verlegen, auf der Bühne nur reden zu lassen und folglich an Stelle des Dramas eine Reihe von Prachtstücken rednerischer Beredsamkeit zu setzen. Aus demselben Grunde mussten die französischen Tragiker darauf verzichten, Stoffe, die dem Roman oder der Geschichte entlehnt waren, auf die Bühne zu bringen, da ihre sehr verwickelte Handlung ein stetes Beibehalten derselben Szene meist nicht erlaubte. Sie sahen sich also gezwungen, dem klassischen Drama des Altertums nicht

---

[1]) Ges. Schr. IV, 13.

allein seine Form, sondern auch seine Stoffe zu entnehmen und somit eine künstliche Wiedergeburt des antiken Dramas hervorzurufen, das aber selbstverständlich modernisiert, und somit entstellt wurde. Während das Shakespeare'sche Drama sich organisch aus dem Roman und der Chronik entwickelte, verdankt also die Tragödie Racines ihre Form nach Wagners Ansicht dem Rahmen, in dem sie gespielt ward; und diese Form hat ihrerseits den Inhalt bestimmt, der hineingegossen wurde. Die klassische Tragödie ist die Frucht einer unnatürlichen Entwicklung, also das Produkt einer gemachten Kunst und folglich nicht lebensfähig.

Die neuen deutschen Dichter, selbst Goethe und Schiller, haben nur zwischen den beiden Polen der dramatischen Kunst, Shakespeare und Racine, hin und hergeschwankt. Sie haben sich — übrigens ohne endgiltigen Erfolg — bemüht, das intensive Leben des Shakespeare'schen Dramas mit der Formenschönheit der Racine'schen Tragödie zu vereinigen. Keiner ist mit dieser unmöglichen Aufgabe zu Stande gekommen. Und Wagner schliesst, „dass wir kein Drama haben können, dass unser Litteratur-Drama vom wirklichen Drama gerade so weit entfernt steht, als das Klavier vom symphonischen Gesang menschlicher Stimmen; dass wir im modernen Drama nur durch die ausgedachteste Vermittlung litterarischer Mechanik zur Hervorbringung von Dichtkunst, wie auf dem Klaviere durch komplizierteste Vermittlung der technischen Mechanik zur Hervorbringung von Musik gelangen können, — das heisst aber — einer seelenlosen Dichtkunst, einer tonlosen Musik.“ [1])

---

[1]) Ges. Schr. IV, 29.

3.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts jedoch entsteht in Italien eine neue Kunstform, die Oper. Komplizierter als das Drama, scheint sie auf den ersten Blick jenes kommunistische Kunst-Ideal, von dem Wagner träumte, zu verwirklichen. Die Musik, die das ganze Mittelalter hindurch auf die unfruchtbaren Künsteleien des Kontrapunktes angewiesen war, wird sich zu dieser Zeit ihrer Ausdrucks-Fähigkeit bewusst: die Künstler versuchen sich in möglichst getreuer Wiedergabe der verschiedenen Empfindungen, welche die menschliche Seele durchwogen, und machen sich keck an das Problem der Wechselbeziehungen zwischen Musik und Poesie; sie gehen bewusst darauf aus, die verlorene Kunst der griechischen Tragödieen wiederzufinden, deren Wort-Inhalt die Renaissance wieder zu Ehren gebracht hatte. Die Frucht dieser neuen Bewegung ist das lyrische Drama, das seit seinem Entstehen in den Palästen der Fürsten, namentlich in Rom und Florenz, eine prunkende Freistatt findet und sich schnell nicht allein durch ganz Italien, sondern auch über ganz Europa hin verbreitet. Wagner hat im ersten Teil von „Oper und Drama“ die Entwicklung der Oper von ihren italienischen Anfängen bis zu der komplizierten Form, die sie im 19. Jahrhundert durch Meyerbeer und seine Nachfolger erhielt, gründlich untersucht. Der Raum fehlt uns, um ihm in seiner langen historischen Darlegung zu folgen und die Beweisgründe durchzugehen, dass die Oper in keiner Phase ihrer Entwicklung jene innige Vereinigung von Musik und Poesie erreicht hat, die als das Ziel zu bezeichnen ist, dem das heutige Drama zustreben muss. Wir beschränken also uns auf eine kurze Darstellung der hauptsächlichsten Einwände, die er gegen die italienische oder französische Oper vorgebracht hat.

Um den Geist der Wagner'schen Reform wohl zu verstehen, muss man in der That darüber Bescheid wissen, wie er das Wirken seiner direkten Vorgänger beurteilte und aus welchen Gründen er den absoluten Bruch mit den Traditionen, die sie verfolgten, für unerlässlich hielt.

Wagners Haupt-Groll auf die moderne Oper findet seinen Grund darin, dass diese, weit entfernt, jene Verschmelzung von Musik, Poesie und Tanz zu erreichen, auf die das lyrische Drama abzielen muss, nur eine Zwittergattung, ein Flickwerk, eine Art von Kompromiss zwischen diesen drei Künsten ist, da diese, anstatt sich zu durchdringen und einander zu befruchten, sich bemüht haben, gerade in der Vereinigung ihre unabhängige Sonderexistenz zu bewahren.

Zunächst gehen der Komponist und der Librettist jeder für sich. Der Musiker — der im allgemeinen die Hauptperson im Bunde ist — zwingt den Poeten, ihm eine gewisse Anzahl von lyrischen Situationen zu liefern, die zur musikalischen Behandlung geeignet sind; er braucht Vorwände, um die Gesangs-Virtuosen singen zu lassen, sei es einzeln, sei es im Ensemble, Vorwände, um einen Chor einzuführen oder die dem Orchester zu Gebote stehenden Mittel zur vollen Entfaltung zu bringen. Folglich sieht der Librettist sich genötigt, das Wirksame seines Gegenstandes zu opfern, um sein Stück — nicht nach den Regeln der Dramatik, sondern nach denen des Komponisten auszugestalten. Hier wird er ein wesentliches Stück der Handlung abkürzen, weil es zur musikalischen Behandlung nicht geeignet ist; dort muss er im Gegenteil aller Wahrscheinlichkeit zum Trotze verlängern, um dem Musiker Spielraum zu beliebiger Ausdehnung zu schaffen. In andern Fällen wieder belästigt der Librettist trotz allem guten Willen

den Musiker nur: es giebt sozusagen kein Drama, besonders kein historisches, das hier und dort nicht Situationen hätte, die sich zur musikalischen Behandlung entweder gar nicht oder nur in sehr geringem Masse eignen. Wenn eine historische Fabel, so vereinfacht sie auch sein möge, verständlich bleiben soll, ist es fast unvermeidlich, Berichte von Thatsachen, Schilderungen von Umständen einzuflechten, die dem Komponisten sehr ungelegen sind; dennoch muss er dieses oder jenes banale Rezitativ erfinden, um die Worte des Dichters zu begleiten, wie wir den Dichter soeben alle Kraft zusammennehmen sahen, um einen Text zu Stande zu bringen, der dem Musiker zur Grundlage seiner Tongestaltung dienen kann. Die dritte der vereinigten Künste endlich, der Tanz, ist den andern beiden keine Hilfe; man spart ihm nur in jeder Oper einen leeren Raum aus, in dem er die ihm eigene Anmut und Schönheit, so gut er es kann, entfalten darf. Der Musiker beschränkt sich darauf, ihm den Takt anzugeben; der Dichter lässt ihn thun, was ihm gut dünkt. Der Tanz, der einst im Sophokleïschen Drama mit der Poesie im Bunde war, hat sich im modernen Ballet emanzipiert; hier ist er unbevormundet. Aber diese verhängnisvolle Selbständigkeit bezahlt sich teuer: Die moderne Tänzerin ist nur noch eine Gliederpuppe ohne Seele. Alles Leben ist bei ihr in die Beine gefahren; mit diesen leistet sie, was sie leisten kann, wobei sie durch Hände und Arme des Gleichgewichts wegen unterstützt wird. Ihr Antlitz, das einst durch die Spiele des Ausdrucks die ganze Tonleiter der Gefühle und Leidenschaften versinnbildlichen konnte, ist heute zur ewig gleichen Miene artiger Anmut versteinert; sie lächelt und bietet ihren Körper allen begehrlichen Blicken dar; sie lächelt immer mit dem beseligten Lächeln, das ihre un-

endliche Gefälligkeit ausdrückt . . . Kurz und gut, das Fundamental-Laster der modernen Oper ist nach Wagner darin zu suchen, dass der Komponist, der Librettist, der Sänger und der Tänzer selbstsüchtige und auf einander neidische Genossen sind, und anstatt in redlicher Weise zum Gesamt-Eindruck beizutragen, es nur darauf absehen, jeder auf eigene Faust zu glänzen, weshalb sie auch den Bezirk ihrer eigenen Thätigkeit kontraktlich genau abgrenzen. „Die Tonkunst, um ihre Suprematie zu retten, verträgt mit der Tanzkunst auf so und so viele Viertelstunden, die ihr ganz allein gehören sollen: in dieser Zeit soll die Kreide auf den Schuhsohlen die Gesetze der Bühne schreiben, nach dem Systeme der Beinschwingungen, nicht aber dem der Tonschwingungen, Musik gemacht werden; auch soll den Sängern ausdrücklich verboten sein, nach irgend welcher anmutigen Leibesbewegung sich gelüsten zu lassen, — diese soll nur dem Tänzer gehören, wogegen der Sänger, auch schon zur Konservierung seiner Stimme, zur vollständigsten Enthaltung von mimischer Gebärdenlust verpflichtet sein soll. Mit der Dichtkunst setzt sie aber zu deren höchster Befriedigung fest, dass man auf der Bühne gar keinen Gebrauch von ihr machen, ja, ihre Verse und Worte möglichst gar nicht einmal aussprechen wolle, um sie dafür, als gedrucktes und notwendig nachzulesendes Textbuch, ganz wieder Litteratur schwarz auf weiss, sein zu lassen. So ist denn der edle Bund geschlossen, jede Kunstart wieder sie selbst, und zwischen Tanzbein und Textbuch schwimmt die Musik wieder der Länge und Breite nach wie und wohin sie Lust hat."[1])

Die Oper ist also ein wesentlich egoistisches Werk. Sie ist in dieser Hinsicht die künstlerische Versinnbild-

[1]) Ges. Schr. III, 120 u. f.

lichung der Moderne. Kunst und Gesellschaft kranken nach Wagners Ansicht an demselben Übel. Alle Menschen, die an der Oper beteiligt sind, stellen — vom Musiker und Dichter bis herab zum Dekorateur und Garderobier — ihr Sonder-Interesse, die Befriedigung ihrer egoistischen Eitelkeit, über die Sorge für das gemeinsame Werk. Aber dieser Mangel an Liebe, diese Lieblosigkeit, ist nur eine besondere Form der Religion des Egoismus, die das Unglück der modernen Gesellschaft ausmacht. Wenn die öffentlichen Sitten erst andere geworden sind, wenn die Revolution das unbillige Regiment, das auf ganz Europa lastet, niedergeworfen hat, wenn das Reich der Liebe dem des Hasses und Neides gefolgt ist, dann wird auch die Oper dem wahren Musik-Drama von selbst Platz machen. Ebenso wie die gewöhnliche Oper das Abbild der Gegenwart und ihre Existenz nur in ihr möglich ist, ebenso wird auch das grosse Werk der Erlösung, die Wiedergeburt der gesamten Menschheit, mit der Heraufkunft der kommunistischen Kunst Hand in Hand gehen.

4.

Wir kommen somit zum positiven Teile des Wagner'schen Werkes, der durch die negativen Teile vorbereitet und herbeigeführt wird. Wie soll das kommunistische Kunstwerk entstehen? In welcher Weise sollen sich die Einzelkünste vereinigen, um das Musik-Drama der Zukunft hervorzubringen?

Jeder Mensch, der ein beliebiges Ereignis miterlebt, hat einen aus verschiedenartigen Eindrücken zusammengesetzten Gesamt-Eindruck, eine mehr oder minder deutliche, mehr oder minder ins Einzelne gehende Intuition, je nach dem Grade seiner Sinnes-Ausbil-

dung, seiner Empfindungs-Fähigkeit und seines Verstandes. Der Künstler unterscheidet sich vom Durchschnitts-Menschen zunächst durch die Deutlichkeit der Intuition, sowie durch das Vermögen, seine Intuitionen in Kunstwerken niederzulegen, und sie somit seines Gleichen mitzuteilen. Es ist übrigens nicht nötig, dass jeder Künstler im Stande ist, eine Intuition nach allen Seiten hin, in ihrer ganzen Vielfaltigkeit wiederzugeben. Der Eine eignet sich mehr zur Empfindung und Wiedergabe von Gesichts-Eindrücken, ein anderer ist Meister in der Gefühls-Schilderung durch Musik; bei einem Dritten endlich nimmt der intellektuelle Teil der Intuition den Vorrang ein. Aber das höhere Kunstwerk wird notwendigerweise die vollständige Wiedergabe einer Intuition sein, woraus sich ergiebt, dass das Drama das vollkommene Kunstwerk ist, da es allein sich an das ganze menschliche Wesen, an seinen Verstand wie an seine Sinne richtet und folglich im Stande ist, eine Intuition voll und ganz wiederzugeben. Das Drama ist — mag es nun das Werk eines aussergewöhnlich begabten Individuums sein oder aus dem Zusammenwirken mehrerer Spezial-Künstler hervorgehen — in Wagners Vorstellung also kein besonderer Zweig der Kunst, keine Kunstart unter anderen Kunstarten: es ist die höhere Kunstform als solche, die lebendige Synthese der Einzelkünste, die ihre volle Entfaltung nur durch Vereinigung erreichen, indem sie ihre Einzelkräfte in den Dienst einer Gesamt-Wirkung stellen. Das Problem, welches der heutige Künstler also zu verfolgen hat, ist somit die Erschaffung eines Kunstwerkes, das für die Neuzeit dasselbe ist, was für die hellenische Welt die griechische Tragödie war. Wie soll dieses Kunstwerk entstehen?

Um das Problem zu vereinfachen, lassen wir einst-

weilen alle Künste bei Seite, welche die dramatische Konzeption den Sinnen vermitteln, die Kunst des Schauspielers, der die Handlung mimisch darstellt, die Kunst des Dekorateurs und Maschinisten, welche die Inszenierung vorbereiten u. s. w. Auf ihre Hauptpunkte reduziert, lässt sich die Frage von der Entstehung des lyrischen Dramas folgendermassen aufwerfen: Wie können sich Musik und Poesie vereinigen, um sich nicht gegenseitig zu behindern und ihre Wirkungen nicht einfach zu addieren, sondern durch inniges und fruchtbares Zusammenwirken zu Resultaten zu kommen, die sie nicht erreichen würden, wenn sie jede für sich ihre besonderen Mittel anwendeten? — Sehen wir zunächst zu, welche Rolle die Poesie bei diesem Zusammenwirken spielen kann.

Die wesentlichste Aufgabe des Dichters ist zunächst die Gestaltung der dramatischen Handlung. Er allein kann diese Aufgabe erfüllen, da der Musiker mit Hilfe der ihm zu Gebote stehenden Mittel nicht im Stande ist, etwas anderes als Gefühle auszudrücken. Der Poet hingegen, der über die Sprache verfügt, und sich an Verstand und Phantasie wendet, kann eine Handlung entwickeln, ihren Verlauf schildern, ihre Motive in vollster Deutlichkeit beschreiben. Nur soll er sich, um das vorgesteckte Ziel zu erreichen, nicht einzig und allein an den Verstand wenden, sondern durch das Medium des Verstandes das Empfindungsvermögen erschüttern. Wenn er eine Handlung entwickelt, soll er nicht wie der Philosoph oder Historiker vorgehen, der alles auf eine möglichst klare, möglichst logische Gedanken-Abfolge anlegt. Er soll nicht den Eindruck schildern, den ein Ereignis auf den spekulierenden Verstand des Menschen macht, sondern das lebendige Bild, welches das Ereignis im Geiste des instinktiven Menschen hervorruft. Er soll nicht

danach trachten, ein Ereignis so zu schildern, wie es wirklich ist, oder genauer gesprochen, wie es sich dem analysierenden und reflektierenden Verstande darbietet; er soll es so wiedergeben, wie es von selbst und mit Notwendigkeit, ohne alles abstrakte Denken, dem natürlichen Menschen erscheint, der vor das Schauspiel der Dinge gestellt wird. Nun aber drückt der primitive Mensch seine Gedanken über die Welt in mythischer Form aus; er bevölkert die Welt mit übernatürlichen Wesen, die er mit Vernunft, Empfindungsvermögen und Willen begabt glaubt, wie sich. Der Künstler wird ebenso verfahren: auch er wird Mythen erschaffen, oder sich bei seinen Schöpfungen der Mythen bedienen, die in der Volks-Phantasie entstanden sind.

In der That kann die Geschichte kein günstiger Stoff für den Dramatiker sein; man sieht leicht ein, warum. Die Geschichte entsteht ganz wie die Wissenschaft, wenn der Mensch, statt sich seinen Eindrücken naiv hinzugeben, darauf ausgeht, sie zu analysieren und die Wahrheit hinter den Erscheinungen zu suchen. Sie zeigt uns nicht den natürlichen Menschen, den ewig menschlichen Grund alles Geschehens, sondern beschreibt uns die einzelnen Zustände des Menschen im Verlauf der Kultur-Entwicklung und schildert uns die willkürlichen und zufälligen Schöpfungen seines Verstandes. Daher der konventionelle und zufällige Charakter der, wie wir sahen,[1]) allen historischen Erzählungen gemein ist und sie wenig geeignet macht, von einem Dichter, der im Geiste der Musik schafft, behandelt zu werden. Der instinktive Mensch schafft angesichts des menschlichen Geschehens Mythen und Sagen, aber er schreibt keine Geschichte. Um einen historischen

[1]) S. S. 53 u. f., sowie 100 u. f.

Gegenstand dramatisch zu behandeln, müsste der Dichter die Geschichte in der Weise umformen, wie die realen Thatsachen sich in der instinktiven Seele des Volkes umformen. Aber diese Umgestaltung, welche die Geschichte ihres zufälligen Charakters entkleidet, ist in fast allen Fällen absolut ausgeschlossen. [1] Die mythischen oder sagenhaften Erzählungen hingegen sind ein zur dramatischen Behandlung ungleich geeigneterer Stoff. In diesen Erzählungen ist die Anpassungs-Arbeit, die ein wirklicher Gegenstand erfahren muss, um zum poetischen Stoff zu werden, zum grossen Teile schon verrichtet, ohne dass der Dichter einzugreifen gehabt hätte. Die Mythen tragen kein streng historisches Gepräge; die Geschichten, die sie erzählen, haben in der fernen, toten Vergangenheit stattgefunden („es war einmal"); die Helden, die sie feiern, sind sehr einfach und leicht in Szene zu setzen; sie leben bereits in der Einbildungskraft des Volkes, das sie geschaffen hat, und einige bestimmte Züge sind schon hinreichend, um sie hervorzurufen; ihre Gefühle sind jene elementaren, spontanen Empfindungen, die zu allen Zeiten das menschliche Herz bewegt haben; es sind ganz neue Seelen, ursprüngliche Menschen, welche die Triebfedern ihres Handelns in sich selber tragen, die keine Vergangenheit hinter sich, keine erblichen Vorurteile, noch konventionellen Meinungen haben. Das sind Helden, das sind Erzählungen, wie der Dramatiker sie brauchen kann.

---

[1]) Wie wir in unserm Abschnitt über den „Ring des Nibelungen" sehen werden, hat Wagner thatsächlich versucht, die Geschichte Friedrich Barbarossas in diesem Sinne umzuformen, indessen schliesslich darauf verzichtet und die Siegfried-Sage dramatisiert, in deren Helden er den mythischen Doppelgänger seines historischen Helden fand.

Die dramatische Handlung muss, welches auch ihr Ursprung sein mag, auf alle Fälle zwei Bedingungen erfüllen: sie muss einerseits bedeutend sein, und zu diesem Zwecke irgend ein wichtiges und charakteristisches Stück des menschlichen Lebens schildern; andrerseits muss sie von grösster Einfachheit sein, da eine zu verwickelte Handlung keinen Eindruck auf unser Empfinden macht. Der Dichter muss sich also einer doppelten Arbeit unterziehen. Er muss die Handlung, die er darstellen will, zunächst in ihrem Verhältnis zu der Gesamtheit der menschlichen Ereignisse betrachten und die mannigfachen Beziehungen, die sie zu andern Erscheinungen haben kann, erfassen. Eine Handlung steht, wofern sie nicht jeder Bedeutung bar ist und sich folglich zum Drama nicht eignet, nie allein; sie nimmt an einer ungeheuren Verkettung von Ursachen und Wirkungen teil; diese Verkettung muss sich der Dichter in ihrer ganzen Kompliziertheit, in ihrer ganzen Ausdehnung vorzustellen trachten. Nach Beendigung dieser analytischen Arbeit bleibt ihm die umgekehrte synthetische Arbeit übrig. Nachdem er sich mit Hilfe seines Verstandes des Inhalts seiner dramatischen Handlung bewusst geworden ist und sich somit ein intellektuelles Bild seines Gegenstandes gemacht hat, handelt es sich für ihn darum, dieses intellektuelle Bild in ein sinnlich fühlbares umzuwandeln und seinen Stoff so zu formen, dass er auf das Empfinden des Zuschauers wirkt. Zu dem Zwecke aber muss er ihn verdichten und auf seine wesentlichsten Züge zurückführen, ohne gleichwohl seine Bedeutung und das Interesse an ihm herabzudrücken. Er muss, um einen Wagner'schen Ausdruck zu gebrauchen, die ausserordentliche Handlung, die den Verstand durch das grossartige Schauspiel einer Gesamtheit von Erscheinungen in schöner Anordnung entzückt,

in ein „Wunder“ umschaffen, das auf den instinktiven Menschen einen entsprechenden Einfluss ausübt, wie jene Handlung auf den Verstandes-Menschen.

Wir sehen daraus, dass Wagner, wenn er dem Dichter mythische Stoffe empfiehlt, ihm nicht im mindesten raten will, zur Vergangenheit zurückzugehen und sich künstlich eine primitive Seele zu schaffen. Dies hiesse sein Denken sehr falsch interpretieren und missverstehen. Wagner bestreitet die ungemeinen Fortschritte der menschlichen Intelligenz nicht im mindesten; er ist keineswegs ein Feind der Wissenschaft und Geschichte, er sieht sein Ideal durchaus nicht in dem brutalen, unbändigen Urmenschen, dessen Verstand sich noch nicht vom Instinkte frei gemacht hat, nicht in dem „guten Wilden“, für den Rousseau schwärmte. Allein er will, dass alle neuen Errungenschaften des Geistes dem Empfinden nahegerückt werden. Wir haben vorhin gesehen, wie Wagner sich den Weltprozess vorstellt. Der Mensch beginnt als instinktive Kreatur, wird dann zum vernünftigen Wesen, versucht sich durch Vernunft und Wissenschaft zu leiten; aber die Wissenschaft gelangt auf ihrer höchsten Stufe von neuem zur Rechtfertigung des Instinktes, durch den sich das Gesetz der allgemeinen Notwendigkeit offenbart. Der Poet soll gewissermassen der Mittler zwischen Instinkt und Vernunft sein; er soll sich die letzten Resultate der Wissenschaft und menschlichen Weisheit zu eigen machen und diese Resultate so umgestalten, dass sie dem Instinkt zugänglich werden; das meint auch Wagner, wenn er sagt, das letzte Ziel jeder Poesie sei „das vollkommene Aufgehen der Absicht in dem Kunstwerke, die Gefühlswerdung des Verstandes.“ [1]) Er sieht

---

[1]) Ges. Schr. IV, 78.

somit im Drama das Sprachorgan, durch das sich das reife Alter der Jugend am besten verständlich machen und ihr die Resultate seiner Erfahrung mitteilen kann. Der junge Mensch wird bei seinem Eintritt in's Leben vom natürlichen Gesetze seiner Instinkte unbewusst geleitet und ist in seinem Thatenrausche nicht immer im Stande, seine Handlungen und namentlich die der andern billig zu beurteilen. Der fertige Mensch, der den Lehren des Lebens gelauscht hat, ist sich jener allgemeinen Notwendigkeit bewusst geworden, die in den instinktiven Kreaturen wirkt und sich in den Thaten der Jugend kundgiebt; das Alter hat ihm, indem es ihm das Gesetz der Liebe offenbart und ihn Selbstlosigkeit lehrt, auch die nötige Ruhe gegeben, um alle Erscheinungen des Lebens mit hellsichtiger Billigkeit zu beurteilen. Er wird also im Stande sein, der Jugend ein genaues Bild ihres unbewussten Thuns zu geben. Und die Jugend, welche den Lehren taub bleibt, die sich nur an ihren Verstand richten, wird sich durch die lebendige Empfindung überzeugen lassen, die von dem Bilde des dramatischen Dichters ausgeht: sie wird sich selbst dadurch besser kennen lernen und voll Sympathie auf das Denken der Andern eingehen.

So vollbringt der Dichter, indem er die Natur in Mythen umsetzt und die dramatische Handlung schafft, d. h. die vom Verstande erkannten Wahrheiten dem Instinkte veranschaulicht, ein ebenso rühmliches und vielleicht nützlicheres Werk, als der Gelehrte. Ebenso wie er der Vermittler zwischen Jugend und reifem Alter ist, knüpft er auch ein sympathetisches Band zwischen Mensch und Natur. „Er spricht mit der Natur,“ sagt Wagner, „und sie antwortet ihm. — Versteht er in diesem Gespräch die Natur nicht besser, als der Beobachter

derselben durch das Mikroskop? Was versteht dieser von der Natur, als Das, was er nicht zu verstehen braucht? Jener vernimmt aber Das von ihr, was ihm in der höchsten Erregtheit seines Wesens notwendig ist, und worin er die Natur nach einem unendlich grossen Umfange versteht, und zwar gerade so versteht, wie der umfassendste Verstand sie sich nicht vergegenwärtigen kann. Hier liebt der Mensch die Natur; er adelt sie und erhebt sie zur sympathetischen Teilnehmerin an der höchsten Stimmung des Menschen, dessen physisches Dasein sie unbewusst aus sich bedang."[1])

Ist die dramatische Handlung einmal gewählt und auf ihre wesentlichen Züge zurückgeführt, so erübrigt es noch, den rechten Ausdruck zu treffen, um sie getreu und lebendig zu versinnbildlichen. Ebenso wie der Inhalt der Handlung nicht allein der Vernuft verständlich, sondern vor allem dem instinktiven Menschen zugänglich sein soll, ebenso soll auch die Form, in der sich diese Handlung darstellt, eine gleichsam greifbare Schönheit besitzen, die sich nicht allein dem Nachdenken oder der Phantasie, sondern auch den Sinnen erschliesst. Nun aber kann der Poet, wenn er auf die Hilfsmittel seiner Kunst allein angewiesen ist, diesen lebendigen Ausdruck nicht finden. Der Stoff, über den er verfügt, die Sprache, ist vornehmlich in der Neuzeit viel zu abstrakt geworden. In der Urzeit, wo Instinkt und Verstand noch Eines waren, vereinigten sich Gesang und Sprache zur Urmelodie. Vermittelst dieser Melodie, die durch Gebärde und Gesichtsausdruck verdeutlicht wurde, drückte der natürliche Mensch seine Gefühle und zugleich seine Ideen aus, und diese ursprüngliche und instinktive Kundgebung

---

[1]) Ges. Schr. IV, 87 u. f.

seines Denkens hatte gleichzeitig eine dem Verstande zugängliche Bedeutung und war von einer musikalischen Schönheit, welche die Sinne bewältigte. Aber ebenso wie sich im Verlaufe des Weltprozesses der Verstand vom Instinkte differenziert hat, hat auch die Sprache sich von der Melodie losgelöst. An Stelle der Urmelodie haben wir heutzutage ein System von Worten, die an sich keine sinnliche Schönheit mehr besitzen und nichts als abstrakte Zeichen sind, die gewissen Begriffen unseres Verstandes künstlich entsprechen, und daneben eine Folge von Tönen, welche das Empfinden bewegen, ohne im Übrigen irgend einen deutlichen Gedanken in unserm Hirn hervorzurufen. Zwischen der absoluten Wortsprache und der absoluten Tonsprache besteht kein notwendiges Band. Sie sind von einander unabhängig und können ihre Wirkungen nicht einmal addieren: es ist völlig vergeblich, einen gegebenen Text in Musik su setzen, oder Worte zu einer gegebenen Musik zu verfassen. Das Wort ist der Ausdruck eines Gedankens, die Musik der eines Gefühls: aber ein Gedanke lässt sich nicht durch Töne ausdrücken, noch ein Gefühl durch Worte. In Summa: es ist völlig illusorisch, ein natürliches Band zwischen Wort und Musik anzunehmen.[1])

Nicht minder gewiss ist es andererseits, dass die Sprache nach der Musik strebt, wie die Musik nach der

---

[1]) „Durch die Erfahrung, dass eine Musik nichts von ihrem Charakter verliert, wenn ihr auch sehr verschiedenartige Texte untergelegt werden, erhellt sich andererseits das Verhältnis der Musik zur Dichtkunst als ein durchaus illusorisches: denn es bestätigt sich, dass, wenn zu einer Musik gesungen wird, nicht der poetische Gedanke, den man namentlich bei Chorgesängen nicht einmal verständlich artikuliert vernimmt, sondern höchstens das von ihm aufgefasst wird, was er im Musiker als Musik und zu Musik anregte.“ (Ges. Schr. IX, 103.)

Sprache. Wir haben weiter oben gesehen, wie Beethoven sich sein Leben lang bemüht hat, seinen musikalischen Kompositionen einen deutlichen und verständlichen Sinn zu geben. Andererseits haben wir uns überzeugt, dass der Musiker, wenn er sich selbst überlassen ist, die Melodie nicht erschaffen kann. Das der Musik eigene Bereich ist die Harmonie: indem sie sich mit dem Tanze vereinigt, bekommt die Musik erst Rhythmus. Der Musiker kann also mannigfache Rhythmen erfinden; er kann eine gegebene Melodie bis in's Unendliche weiterbilden und variieren. Aber er ist unfähig, mit Hilfe der seiner Kunst zu Gebote stehenden Hilfsmittel sich selbst eine Melodie zu schaffen und ohne fremde Hilfe eine rhythmische Abfolge von Tönen zu erfinden, die eine musikalische „Phrase“ ausmachen. Im übrigen kommt der Dichter nicht besser als der Musiker zur befriedigenden Verwirklichung seiner Absichten. Seine Verse geben zwar einen Sinn, der den Verstand befriedigt, aber sie ermangeln jeder Schönheit des Ausdrucks. Sie haben keine direkte Einwirkung auf die Empfindung. Die poetische Absicht wird angezeigt, skizziert, aber nicht verwirklicht. Die Poesie reizt und stachelt den Geist, ohne ihn je voll befriedigen zu können. In dem Bewusstsein dessen, was ihr fehlte, hat sie sich gewisse musikalische Elemente zu eigen zu machen gesucht. Durch die Kunstmittel der Metrik und des Reimes hat der Dichter versucht, seiner Poesie einen Schein-Rhythmus und eine Schein-Harmonie zu geben. Aber dies konventionelle und willkürliche Verfahren ist von Grund aus unfähig, der gesprochenen Sprache musikalischen Wert zu geben. So dass sich, alles in allem genommen, der Dichter ebenso unfähig zeigt, wie der Musiker, die melodische „Phrase“ zu bauen. Nur wer Dichter und

Musiker ist, wird da, wo der Dichter und der Musiker notwendig scheitern müssen, weiter kommen.

5.

Wenn wir die instinktiven Schöpfungen der Volkskunst betrachten, bemerken wir, dass der ursprüngliche Tanz nichts anderes als mimische Handlung ist; gewöhnlich stellt er die gegenseitige zärtliche oder leidenschaftliche Liebeswerbung eines Paares dar; diese Handlung wird durch die Gebärden des Tänzers erklärt, durch die Tanzweise und das zu diesem Tanze gesungene Lied veranschaulicht. Dieselben Elemente liegen aber auch im Musik-Drama vor.[1]) Das Liebeswerben, das der Tänzer mimisch andeutete, wird hier zur dramatischen Handlung in ihrer höchsten seelischen Verinnerlichung ausgedehnt, und diese Handlung wird gewissermassen von den Schauspielern auf der Bühne „getanzt“. Die dramatische Symphonie ist der musikalische Ausdruck dieser Handlung, das dramatische Gedicht ihr poetischer Ausdruck, ganz wie das Volkslied und seine Melodie der musikalische und dramatische Ausdruck des volksmässigen Tanzes ist. Somit ist die

---

[1]) In dem „Brief an Villot“ (Ges. Schr. VII, 128) sagt Wagner, nachdem er gezeigt hat, dass die moderne Symphonie aus der Tanzweise entstanden ist, diese aber schliesslich so kompliziert wurde, dass es nicht mehr möglich ist, sie wirklich zu tanzen: „Der zu seiner (des Komponisten) Musik ganz entsprechend auszuführende Tanz, diese idealische Form des Tanzes, ist aber in Wahrheit die dramatische Aktion. Sie verhält sich zum primitiven Tanze wirklich ganz so, wie die Symphonie zur einfachen Tanzweise. Auch der ursprüngliche Volkstanz drückt bereits eine Aktion aus, meistens die gegenseitige Liebeswerbung eines Paares. Diese einfache, den sinnlichsten Beziehungen angehörige Handlung in ihrer reichsten Entwicklung bis zur Darlegung der innigsten Seelenmotive gedacht, ist nichts anderes, als die dramatische Aktion.“

dramatische Melodie nicht der musikalische Ausdruck des dramatischen Gedichtes, wie Gluck und seine Schule meinte, sondern sie kommentiert die szenische Handlung ganz wie das dramatische Gedicht selbst. Zwischen Poesie und Musik besteht also kein unmittelbares Verhältnis, sondern beide sind selbständige Ausdrucks-Arten derselben Thatsache, nämlich der auf der Bühne mimisch dargestellten Handlung.[1])

---

[1]) „Wir wissen, dass nicht die Verse des Textdichters, und wären es die Goethes und Schillers, die Musik bestimmen können; dies vermag allein das Drama, und zwar nicht das dramatische Gedicht, sondern das wirklich vor unsern Augen sich bewegende Drama, als sichtbar gewordenes Gegenbild der Musik, wo dann das Wort und die Rede einzig der Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken mehr angehören" (Ges. Schr. IX, 111 u. f.). Man sieht, Wagner steht hier im gründlichen Gegensatze zu Gluck, den man so oft als seinen unmittelbaren Vorgänger und sein Vorbild hingestellt hat. Gluck schreibt nämlich in seiner Vorrede zur „Alkestis": „Ich wollte die Musik auf ihre wahre Aufgabe beschränken, der Poesie zum Behufe des Ausdrucks und der Situation des Gedichtes zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze und überflüssige Verzierungen zu erkälten, und ich glaubte, sie musste dasselbe leisten, was die Lebhaftigkeit der Farben bei einer korrekten und wohlangelegten Zeichnung leistet, und der wohlgewählte Kontrast von Licht und Schatten, welcher dazu dient, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu verletzen." Im Gegenteil sagt Wagner ohne Umschweif: „Eine Vereinigung der Musik und der Dichtkunst muss stets zu einer Geringstellung der letzteren ausschlagen." (Ges. Schr. IX, 103.) Er verurteilt also ausdrücklich Glucks Bestreben, eine „dramatische Musik" zu schaffen. Ihm liegt Glucks Verdienst vor allem darin, dass er den Komponisten der Virtuosen-Tyrannei entrissen hat. Hingegen that er Unrecht, den Dichter dem Komponisten zu unterwerfen und ihn dazu zu verdammen, sich peinlich an die überkommenen Formen der Oper zu halten und sich mit der untergeordneten Rolle eines „Bereiters von Unterlagen für die ganz selbständigen Experimente des Komponisten" zu begnügen (Ges. Schr. III, 241). Gluck hat, indem er den

Und diese beiden Ausdrucksarten ergänzen sich einander wunderbar, da jede gerade das ausdrückt, was die andere nicht sagen kann. Während der Poet allein notwendig abstrakt bleibt und sich in unfruchtbarem Ringen erschöpft, um die Empfindungen seiner Personen voll und ganz auszudrücken, weiss der im Geiste der Musik schaffende Dichter, dass er zum Ausdruck des Unaussprechbaren die unendlichen Hilfsmittel der Musik hat, und es ist ihm verstattet, in diesem Falle zu schweigen, da die Gefühle, die seine Verse nicht ausdrücken können, in den Fluten der Melodie und Harmonie von selbst hinströmen.[1]) Ebenso kann der Symphoniker, der den

---

Dichter zwang, ihm zu seiner „dramatischen Musik“ geeignete Texte zu liefern, das Drama thatsächlich der Musik untergeordnet und die Entstehung wahrer Musik-Dramen unmöglich gemacht (Ges. Schr. III, 237 u. f., 241 u. f.). Er hat andrerseits versucht, den melodischen Accent mit dem metrischen zusammenfallen zu lassen, oder in anderen Worten, den Vers den Rhythmus der Melodie bestimmen lassen. Aber der litterarische Vers ist unfähig, die musikalische Melodie zu erzeugen, deren Urbild die Tanzweise ist und die vom modernen Ohr allein als wirkliche Melodie aufgefasst wird. Indem der Komponist seine Melodie zu dem Rhythmus des Verses macht, verurteilt er sich dazu, „musikalische Prosa“ zu schaffen. „Nichts anderes als eine musikalische Prosa blieb von der Melodie übrig, die nur den rhetorischen Accent eines zur Prosa aufgelösten Verses durch den Ausdruck des Tones verstärkt“ (Ges. Schr. IV, 114). Somit führt die Gluck'sche Reform nach Wagners Ansicht einmal dazu, den freien Schwung des Dramatikers zu hemmen, und ferner dazu, den Musiker auf einen schlimmen Weg zu bringen. Darum beruft sich Wagner auch niemals auf Gluck, sondern stets auf Beethoven, dessen dramatische Symphonie die Heraufkunft des Musik-Dramas vorbereitet und ermöglicht hat. S. Chamberlain, „R. Wagner“, S. 191 u. f. Vergl. Bayr. Blätter 1887, S. 341.

[1]) Daher jene anscheinend paradoxe und oft missverstandene Formel, die Wagner in seinem „Brief an Villot“ ausspricht: „In

Dramatiker unterstützt, sich ohne Furcht, unverständlich zu werden, von den einfachen Formen der Tanzmusik entfernen, um sich seiner Inspiration frei hinzugeben und die kompliziertesten Seelenzustände, die mannigfachsten Gefühls-Schattierungen zu schildern; denn er wird immer vom Dichter unterstützt werden. „Stürze dich zaglos in die vollen Wogen des Meeres der Musik,“ so spricht sein Begleiter. „Hand in Hand mit mir, kannst du nie den Zusammenhang mit dem jedem Menschen Allerbegreiflichsten verlieren; denn durch mich stehst du jederzeit auf dem Boden der dramatischen Aktion, und diese Aktion im Moment der szenischen Darstellung ist das unmittelbar Verständlichste aller Gedichte. Spanne deine Melodie kühn aus, dass sie wie ein unterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergiesst: in ihr sage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst, und schweigend werde ich alles sagen, weil ich dich an der Hand führe.“ [1])

So wird die Melodie als gemeinsames Werk des Dichters und Musikers entstehen. Der Poet wird die Kunstmittel der Metrik und des Reimes verschmähen, und nur darauf ausgehen, seinem Denken eine möglichst lebendige und konkrete Form zu geben. Ebenso wie der Dramatiker die Handlung auf das Wesentlichste beschränkt, indem er alles Unbezeichnende oder Überflüssige, Konventionelle oder Zufällige ausscheidet, ebenso soll auch

---

Wahrheit ist die Grösse des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie“ (Ges. Schr. VII, 130).

[1]) Ges. Schr. VII, 129.

der Poet die sprachliche Verkörperung seines Denkens so kurz wie möglich fassen. Er soll alle Schmarotzer-Worte, alles, was keinen Empfindungs-Inhalt besitzt, alle abstrakten Ausdrücke, die den Mechanismus der Sprache ausmachen, unterdrücken. Sowohl, was den Ausdruck, wie, was die Handlung betrifft, soll im Musik-Drama nur Das bestehen bleiben, was ewig menschlich ist, was Verstand und Herz in gleicher Weise erfassen können. Eine solche Poesie, deren Gedanke zu wenigen, ganz notwendigen, ganz ausdrucksvollen Wortformen verdichtet ist, fordert natürlich den musikalischen Ausdruck heraus. Der Musiker setzt bei dem Werke gerade da ein, wo der Dichter davon abgelassen hatte, und führt es zu Ende. Der Poet hatte verdichtet und vereinfacht: er hatte eine riesige Menge von verstreuten Elementen und zufälligen Daten, die nur für den Verstandesmenschen von Bedeutung waren, zu einer dramatischen Handlung verdichtet, die auf den instinktiven Menschen einen Eindruck zu machen im Stande ist; diese Handlung hatte er in eine so allgemein menschliche, so einfache und ausdrucksvolle Sprache wie möglich eingekleidet. Aber da hat seine Macht ein Ende. Er kann sich unmittelbar nur an den Verstand richten, er hat keine Gewalt über das Empfindungs-Vermögen. Er kann also den Empfindungs-Inhalt seines Dramas nur sehr ungenügend ausdrücken; er erklärt wohl dem Verstande, wie dies oder jenes Gefühl entsteht und sich entwickelt; er ist aber unfähig zu sagen, was dies Gefühl ist. Dies ist der Punkt, wo der Musiker eingreift: er entwickelt den Empfindungs-Inhalt der vom Dichter geschaffenen vereinfachten Handlung und verdichteten Dichtung in ihrer ganzen Breite; er schildert prächtig Alles, was bisher hat schweigen müssen. Die Grenzscheide zwischen seinem Bereiche und dem des Poeten ist die

Melodie. Sie wird durch den Vers bestimmt, denn sie giebt den Vokalen des Dichterwortes ihren vollen musikalischen Wert; und in dieser Hinsicht ist sie Poesie. Aber zugleich ist die Melodie, wie wir gesehen haben, die wogende Oberfläche des Meeres der Harmonie, und insoweit ist sie Musik. Wenn wir einen Vergleich festhalten, den Wagner in „Oper und Drama“ anwendet, so spiegelt sich das poetische Bild des Dichters, seine verwirklichte Absicht, auf der Oberfläche des Harmonieen-Meeres; dieses wogende und farbige Spiegelbild des dichterischen Gedankens ist die Melodie. „In ihr,“ sagt Wagner, „wird der dichterische Gedanke zum unwillkürlich ergreifenden Gefühlsmomente, wie das musikalische Gefühls-Vermögen in ihr die Fähigkeit gewinnt, sich bestimmt und überzeugend, als scharf begrenzte, zu plastischer Individualität gestaltete, menschliche Erscheinung kundzugeben. Die Melodie ist die Erlösung des unendlich bedingten dichterischen Gedankens zum tiefempfundenen Bewusstsein höchster Gefühlsfreiheit: sie ist das gewollte und dargethane Unwillkürliche, das bewusste und deutlich verkündete Unbewusste, die gerechtfertigte Notwendigkeit eines aus weitester Verzweigung zur bestimmtesten Gefühlsäusserung verdichteten, unendlich umfangreichen Inhaltes.“ [1])

Nichts wäre übrigens den Anschauungen Wagners widersprechender, als die Melodie des Kunstwerkes der Zukunft jener „Urmelodie“, der ursprünglichen Quelle der Musik und Sprache, gleichzusetzen. Ebenso wie die Mythen des Musik-Dramas den Mythen der alten Völker ungleich überlegen sind, behauptet auch die Melodie des Musik-Dramas den Vorrang über die Urmelodie. In

---

[1]) Ges. Sch. IV, 142.

einem Falle liegt „chaotische“ Mischung vor, im andern kunstvolle Synthese. Der menschliche Geist geht in allen seinen Kundgebungen von der unbewussten Intuition durch die Wissenschaft zur bewussten Intuition über. Der Ausdruck des menschlichen Denkens macht diese Entwicklung mit durch. Anfangs instinktiv und unklar, wird er allmählich immer durchdachter und deutlicher; die Sprache, das Organ des Verstandes, sondert sich von der Musik, dem Organ des Gefühls, ab. Aber ebenso wie die Wissenschaft auf ihrer Höhe zur Rechtfertigung des Instinktes führt, ebenso strebt die Sprache darnach, wieder zu Musik zu werden. Die vollkommene Melodie hat gleichwohl vor der Urmelodie so viel voraus, wie die bewusste Intuition des „Sehers“ der künftigen Menschheit vor der unklaren Intuition des Urmenschen, der sich zum Bewusstsein seiner Selbst und der Welt noch nicht erhoben hat.[1])

So viel von der besonderen Aufgabe des Dichters — Handlung und Gedicht — und von der gemeinsamen Arbeit des Dichters und Musikers — der gesungenen Melodie —. Es bleibt uns nur noch die Sonder-Aufgabe des Musikers, und der Geist, in welchem er sie zu erfüllen hat, zu erörtern. —

Der Dichter, sahen wir, verwirklicht seine Absicht zuvörderst durch die gesungene Melodie, die aus dem deklamierten Verse von selbst hervorgegangen ist. Aber diese Melodie lässt sich, wenn wir sie auf ihr musikalisches Aussehen hin prüfen, mit einer wagerechten Linie vergleichen, die über die Oberfläche des Meeres der Harmonie gezogen ist. Jeder Punkt dieser Linie ist die Spitze einer senkrechten Klang-Säule, eines harmonischen Accordes, der sich vom Grundton zur Oberfläche

---

[1]) Ges. Schr. IV, 142 u. f.

erhebt. Die gesungene Melodie — und folglich auch der sinnliche Ausdruck des poetischen Gedankens — bleibt unvollkommen, sobald sie allein erklingt und ihrer harmonischen Grundlage beraubt ist. Der Dichter muss bei der Komposition seiner Verse in seinen Ohren unbewusst nicht allein den Gesang, sondern auch die Harmonie erklingen hören. Nur die harmonische Melodie, die aus der Tanzweise hervorgegangen ist, die Melodie, so wie sie infolge der wunderbaren Entwicklung möglich geworden ist, welche die symphonische Musik in der Neuzeit durchgemacht hat, ist in der Lage, die Intuition des Dichters den Sinnen völlig auszudrücken. Aber der Dichter kann der gesungenen Melodie ihre harmonischen Grundlagen nicht aus eigenen Mitteln geben. In Wirklichkeit erfindet er die Melodie nicht; er findet sie nur, so wie sie sich in der Seele seines Mitschaffenden, des Musikers, spiegelt.[1])

---

[1]) „Wenn somit bisher der Musiker seine Musik sozusagen aus der Harmonie herauskonstruierte, so wird jetzt der Tondichter zu der aus dem Sprachvers bedingten Melodie die andere notwendige, in ihr aber bereits enthaltene, rein musikalische Bedingung, als miterklingende Harmonie, nur wie zu ihrer Kenntlichmachung noch mit hinzufügen. In der Melodie des Dichters ist die Harmonie, nur gleichsam unausgesprochen, schon mit enthalten: sie bedang ganz unbeachtet die ausdrucksvolle Bedeutung der Töne, die der Dichter für die Melodie bestimmte . . . Die Harmonie konnte aber nur der Musiker, nicht der Dichter erfinden. Die Melodie, die wir den Dichter aus dem Sprachverse erfinden sahen, war, als eine harmonisch bedingte, daher eine von ihm mehr gefundene als erfundene . . . Diese Melodie bedang, ehe sie der Dichter zu seiner Erlösung finden konnte, bereits der Musiker aus seinem eigensten Vermögen: er führt sie dem Dichter als eine harmonisch gerechtfertigte zu, und nur die Melodie, wie sie aus dem Wesen der modernen Musik ermöglicht wird, ist die den Dichter erlösende, seinen Drang erregende wie befriedigende Melodie.“ (Ges. Schr. IV, 158.)

Um seine dramatische Symphonie zu schaffen, kann sich der Musiker aber nicht damit begnügen, nur die menschliche Stimme zu verwenden und es z. B. den Nebenpersonen oder dem Chore zu überlassen, der gesungenen Melodie ihre harmonischen Grundlagen zu geben. Im Musik-Drama soll durchaus keiner Person eine so unbezeichnende Rolle zufallen, dass ihr Gesang bloss zur Begleitung der von der Hauptperson gesungenen Melodie dient.[1]) Hingegen verfügt der moderne Komponist, um sich der ihm zukommenden Aufgabe zu entledigen, eines wunderbar ausdrucksvollen Instrumentes, das durch die ungemeinen Fortschritte, welche die Instrumental-Musik in der Neuzeit gemacht hat, zu einem hohen Grade der Vollendung gediehen ist: das Orchester. In welchem Geiste soll er sich desselben bedienen?

Der gewöhnliche Opern-Komponist benutzt das Orchester im Allgemeinen wie eine riesige Guitarre, die einfach dazu da ist, die Melodie des Sängers zu begleiten; wo nicht, lässt er es absolute Musik-Stücke vortragen, die für sich allein gefallen sollen und keinerlei Beziehungen zur dramatischen Handlung haben. Ganz anders gestaltet sich die Rolle des Orchesters im Musik-Drama. Ebenso wie der Dichter, mag er die Handlung aufbauen, oder den Text schreiben, immer im Geiste der Musik schaffen soll, so soll auch der Musiker keinen Takt schreiben, der nicht aus dem Geiste des Dramas geboren ist. Im Musik-Drama ist weder für absolute Poesie, noch für absolute Musik Platz. Das Orchester wird also Dem, was sich durch Worte nicht ausdrücken lässt, zum Ausdruck zu verhelfen haben.

Es hat zunächst dem Ohre auszudrücken, was die

---

[1]) Ges. Schr. IV, 162 u. f.

Gebärden der handelnden Personen für die Augen bedeuten. Die Gebärde drückt thatsächlich etwas aus, was sich durch Worte nicht wiedergeben lässt. Ein Mensch gestikuliert nicht, solange er sich an den Verstand allein wenden kann; er spricht dann nur. Will er hingegen Eindruck auf die Sinne machen, so verbindet er Wort und Geste und lässt seine Geste gerade das Mass an Empfindung aussprechen, welches das Wort nicht ausdrückt. Aber dieses Mass an Empfindung will auch durch die Musik veranschaulicht werden. Nun aber wendet sich die gesungene Melodie zwar an das Empfindungs-Vermögen; da sie jedoch aus dem Verse hervorgegangen ist, kann sie nur so viel Gefühl ausdrücken, als die Sprache ausdrückt. Was der Mensch durch seine Gebärden ausdrückt, würde also nur den Augen übermittelt, wenn nicht das Orchester eingriffe und die Pantomime des Spielers kommentierte, wie die Melodie den Sinn des Dichter-Verses dem Gefühle übersetzt.

Aber das ist noch nicht alles. Das Orchester kann — und dies ist vielleicht seine bedeutendste Obliegenheit — den Seelenzustand der dramatischen Personen in seiner ganzen Kompliziertheit schildern, das halb oder ganz unbewusste Spiel ihres Geistes wiedergeben. Der Mensch drückt durch das Wort einen herrschenden Eindruck, eine ihn ganz erfüllende Empfindung aus. Aber fast immer laufen einer grossen Empfindung längere oder kürzere Zeit hindurch bald deutliche, bald verworrene Vorgefühle voraus; und ebenso lässt sie in der menschlichen Seele eine Erinnerung zurück, die unter dem Drange der Verhältnisse wieder erwachen und auf der Schwelle des Bewusstseins erscheinen kann, — bald deutlich und lebhaft, bald unbestimmt und verschwommen. Das Orchester löst diesen Vorgefühlen und Nachklängen

die Zunge. Die Haupt-Momente des Stückes werden in der That durch melodische Motive gekennzeichnet, die im Verlaufe des Stückes meistens durch das gesungene Wort ausgeführt oder durch die szenische Handlung unterstrichen und veranschaulicht werden. Diese Motive werden alsdann von den Instrumenten aufgenommen und entwickelt, sobald der entsprechende Eindruck in der Seele der dramatischen Personen entsteht oder wiedererwacht, und versetzen den Zuhörer in unmittelbarster Weise in die Vorgefühle, Erinnerungen, Nachklänge, kurz in das ganze innere Leben dieser Personen, die er auf der Bühne handeln sieht.[1]) Indem der Musiker diese

[1]) Wagner ist nicht, wie man oft gesagt hat, durch theoretische Betrachtungen, sondern durch seine Erfahrungen als Komponist zu seiner Theorie vom Leitmotiv geführt worden. Er erklärt in seiner „Mitteilung an meine Freunde“ selbst, wie der Gedanke, sich thematischer Motive zu bedienen, zur Zeit, als er den „Fliegenden Holländer“ komponierte, in ihm entstand. Der Zufall wollte, dass er seine Arbeit mit dem Entwurfe der berühmten Ballade begann. in der Senta ihren Gefährtinnen die Sage vom Fliegenden Holländer erzählt. Diese Ballade ist in dramatischer Hinsicht die Quintessenz des ganzen Stückes, und zwar in dem Masse, dass Wagner zuerst die Absicht hegte, sein Stück eine „dramatische Ballade“ zu nennen. Indem er diese Ballade in Musik setzte, hatte er mit Einem Schlage sozusagen die musikalische Quintessenz seines ganzen Stückes geschaffen. In dem Augenblicke, wo er sein Werk komponierte, fand er in seiner Ballade alle Themen, deren er bedurfte, um die verschiedenen Situationen des Stückes und die Empfindungen, welche sie erzeugten, auszudrücken. Er hätte seinem Künstler-Instinkt Gewalt anthun müssen, wenn er die gleiche Empfindung jedesmal, wenn sie im Verlaufe des Stückes sich einstellte, durch verschiedene Melodieen hätte ausdrücken wollen. Er gehorchte also seinem Schöpfer-Instinkt und keiner vorgefassten Theorie, wenn er in seinem „Fliegenden Holländer“ das thematische Verfahren zum ersten Male anwandte. (Ges. Schr. IV, 322 u. f.) Übrigens geschah dies nicht vom ersten Augenblick an in fest-

verschiedenen melodischen Themen anklingen, zusammenklingen, durcheinander klingen lässt, vermag er das Wellenspiel, die Ebbe und Flut der Bewegungen, die Strömungen der Tiefe oder Oberfläche dieses allzeit wogenden Empfindungs-Meeres, das die innere Handlung des Musik-Dramas ausmacht, in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit wiederzugeben.

Diese Orchester-Symphonie, die dem Ohre das musikalische Äquivalent der szenischen Darstellung liefert, hat Wagner in seinem „Brief an Villot" mit dem oft zitierten und selten verstandenen Ausdruck „unendliche Melodie" bezeichnet. Das Orchester, sagt er, kurz gefasst, spielt im Musik-Drama die Rolle, welche der Chor in der antiken Tragödie spielte. Der antike Chor war stets vor der Szene zugegen; während die Handlung sich vor seinen Augen abspielte, suchte er die Beweggründe, aus denen die Schauspieler des Dramas handelten, zu ergründen und sich nach diesen Beweggründen ein Urteil über die Handlung selbst zu bilden. Das Orchester des Wagner'schen Dramas erfüllt, indem es der ganzen dramatischen Handlung gleichfalls unablässig als Zeuge zugegen ist, eine ganz entsprechende Verrichtung: es verdeutlicht die Worte aller Personen, indem es der von ihnen gesungenen Melodie seine harmonischen Grundlagen giebt; es kommentiert

---

stehender Form. Im „Fliegenden Holländer" wird die musikalische Symphonie noch alle Augenblicke durch Beiwerk unterbrochen, das den Opern-Komponisten verrät. Wagner schrieb darüber am 25. März 1857 an Uhlig: „Auffallend ist, wie befangen ich noch damals in der musikalischen Deklamation war und die Operngesangsmanier mir noch drückend auf der Phantasie lag" (S. 178). Erst im „Lohengrin" macht sich Wagner von der traditionellen Opernform endgiltig los und führt sein thematisches Verfahren mit absoluter Konsequenz durch.

ihre Gebärden und Handlungen, ja selbst ihr Schweigen; es weiss, was im Grunde ihres Herzens vor sich geht, es durchschaut die geheimsten Beweggründe ihres Thuns, es errät die Vorgefühle und Anklänge, welche ihre Seele durchzittern. Aber während der antike Chor seine Urteile in Gestalt abstrakter Reflexionen von sich gab und selbst an der Handlung keinen Anteil nahm, erklärt das Orchester alles, was es weiss, in einer Form, die unmittelbar auf die Sinne wirkt, und zwar in dem Augenblicke, wo sich die Dinge auf der Bühne entwickeln. Durch seine ununterbrochene Gegenwart erhält es somit vollkommene Einheit der künstlerischen Form aufrecht, während diese in der traditionellen Oper in eine Reihe von unzusammenhängenden Bruchstücken zerlegt war. Im Wagner'schen Drama ist dieser in der Oper so störend wirkende Kontrast zwischen der grossen, ganz in lyrisches Empfinden getauchten Arie und dem „*recitativo secco*", das so oft jedes Empfindungs-Inhalts entbehrt und jeder musikalischen Schönheit bar ist, nicht vorhanden. Mögen die Schauspieler des Dramas ihre tiefsten Empfindungen durch die gesungene Melodie zum Ausdruck bringen, mögen sie ein der gesprochenen Sprache nahekommendes Rezitativ singen, in dem sie Thatsachen, die allein den Verstand etwas angehen, zum Ausdruck bringen, oder mögen sie endlich schweigen: das Orchester ist jederzeit da, um in jedem Augenblick das Gleichgewicht zwischen den verschiedenen Teilen des Dramas wiederherzustellen. Bald beschränkt es sich darauf, die gesungene Melodie zu begleiten oder zu vertärken, bald übertönt es die Stimme, reisst die Melodie an sich und übernimmt es, den Sinnen von sich aus die Empfindung zu veranschaulichen, die aus dem Drama hervorgeht. So unterhält es durch sein fortwährendes Eingreifen den Zusammenhang des Melodieen-

Flusses und die harmonische Einheit des Gesamt-Eindrucks vom Anfang bis zum Ende der Handlung.[1])

Das Wagner'sche Drama in seiner Gesamtheit entspringt also zuletzt aus einer innigen Verschmelzung und wechselseitigen Durchdringung von Musik und Poesie. Der Dichter schafft die Handlung, er bestimmt jedes Wort, jede Gebärde seiner Figuren; dies vollbracht, ist das Drama für den Verstand und für den Gesichts-Sinn verwirklicht; es ist es noch nicht für den Hörsinn und für das Gefühl. Der Poet wird sich also gezwungen sehen, den Ausdruck seines Verses zu verstärken, indem er die Melodie schafft. Aber das ist noch nicht hinreichend; er muss dieser Melodie noch ihre harmonischen Grundlagen geben, er muss dem Hörsinn verständlich machen, was die Gebärde bedeutet, er muss mit der Stimme des Orchesters die Gesamtheit der Empfindungen ausdrücken, die das Drama birgt, und das menschliche Wort nicht wiederzugeben vermag. Wenn man sich auf diesen Standpunkt stellt, so kann es auf den ersten Blick scheinen, als hätte Wagner der Poesie einen vorwiegenden Anteil bei der Bildung des Musik-Dramas zugebilligt. Jedenfalls steht es fest, dass die Poesie nach seiner Ansicht bei der Vereinigung der beiden Künste das männliche Element, den fruchtbaren Samen darstellt, der das ganze Drama im Keim enthält. Aber es wäre ein Irrtum, anzunehmen, dass er die Musik der Poesie im geringsten unterordnet. Wenn wir uns auf einen

---

[1]) „An dem Gesamtausdrucke aller Mitteilungen des Darstellers an das Gehör, wie an das Auge nimmt das Orchester somit einen ununterbrochenen, nach jeder Seite hin tragenden und verdeutlichenden Anteil: es ist der bewegungsvolle Mutterschoss der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdruckes erwächst." (Ges. Schr. IV, 190.)

andern Standpunkt stellen, sehen wir in der That, dass ebensowohl die Musik wie die Poesie das Drama bestimmt. Der Musiker ist der unbestrittene Schöpfer der Orchester-Symphonie, welche das Drama begleitet, und ausserdem bis zu einem gewissen Grade auch der Schöpfer der gesungenen Melodie, die einerseits zwar durch den Vers-Accent, andrerseits aber auch durch ein spezifisch musikalisches Element bestimmt wird: die ihr unentbehrlichen harmonischen Grundlagen, wenn anders sie wirklich Melodie sein will. Ebenso übt der Musiker einen entscheidenden Einfluss auf die Thätigkeit des Dichters aus; dieser muss in der That seine Verse im Geiste der Musik komponieren und seine Handlung darin entwerfen, wenn anders er will, dass seine Vereinigung mit dem Musiker fruchtbar werde. Wenn es also wahr ist, dass das Drama die Orchester-Symphonie bis in ihre geringsten Einzelheiten bestimmt, so ist es nicht weniger wahr, dass der Dichter weder sein Stück aufbauen, noch eine Szene entwerfen, noch ein Wort schreiben kann, ohne auf den musikalischen Ausdruck seines Denkens Bedacht zu nehmen. Die Musik ist, um uns eines Vergleiches zu bedienen, der Wagnern fort und fort unter die Feder läuft, das liebende Weib, das sich mit seinem göttlichen Gatten, dem Worte, vereinigt, um das vollkommene Kunstwerk zu gebären; sie ist der fruchtbare Mutterschoss, in dem der Samen des Wortes keimt und sich entwickelt.[1])

[1]) „Die Musik ist ein Weib. Die Natur des Weibes ist die Liebe. Aber diese Liebe ist die empfangende und in der Empfängnis rückhaltlos sich hingebende." — „Der Organismus der Musik (vermag) die wahre, lebendige Melodie nur zu gebären, wenn er vom Gedanken des Dichters befruchtet wird. Die Musik ist die Gebärerin, der Dichter der Erzeuger." Diese Vergleichung der Musik mit dem Weibe ist namentlich am Schlusse des ersten Teils von „Oper und Drama" des längeren ausgeführt worden. Ges. Schr. III, 316 u. f.

„Die Musik," sagt Wagner, „verhält sich zu dem ‚Schauspiel' in einer sehr fehlerhaften Stellung, wenn sie nur als ein Teil des Ganzen gedacht wird; als solcher ist sie durchaus überflüssig und störend, weshalb sie auch vom strengen Schauspiele endlich gänzlich ausgeschieden worden ist. Hiergegen ist sie in Wahrheit ‚der Teil, der anfangs alles war,' und ihre alte Würde als Mutterschoss auch des Dramas wieder einzunehmen, dazu fühlt sie eben jetzt sich berufen. In dieser Würde aber hat sie sich weder vor, noch hinter das Drama zu stellen: sie ist nicht sein Nebenbuhler, sondern seine Mutter. Sie tönt, und was sie tönt, möget Ihr dort auf der Bühne erschauen; dazu versammelte sie Euch: denn was sie ist, das könnt Ihr stets nur ahnen; und deshalb eröffnet sie Euren Blicken sich durch das szenische Gleichnis, wie die Mutter den Kindern die Mysterien der Religion durch die Erzählung der Legende vorführt."[1]) Somit kann man zum Musik-Drama auf zwei Wegen gelangen, nämlich von der Poesie, oder der Musik her, von Shakespeare, oder von Beethoven ausgehend. Man wird es also als Drama, das sich verinnerlicht hat und durch seinen musikalischen Ausdruck dem Herzen nahegebracht worden ist, oder auch umgekehrt als Symphonie bezeichnen können, die sich veräusserlicht und sich als sichtbare und verständliche Handlung darstellt. Vielleicht wäre diese letztere Formel die geeignetere, um das Wagner'sche Drama als solches zu kennzeichnen. Der wahre Meister Wagners, der Künstler, den er bei seinem ersten Schritt in's Leben am leidenschaftlichsten geliebt hat und am Ende seiner Künstler-Laufbahn immer noch mit demselben Enthusiasmus feierte, war nicht Shakespeare,

---

[1]) Ges. Schr. IX, 305.

sondern Beethoven, — Beethoven, der sein Leben lang kämpfte, um seine dramatischen Dichterpläne musikalisch zu verwirklichen und durch diesen genialen und fruchtbaren Irrtum[1]) der Kunst neue Bahnen erschlossen hat. Darum auch hat es Wagner in einer seiner letzten Schriften für recht gehalten, seine Dramen „ersichtlich gewordene Thaten der Musik“ zu nennen.[2])

* * *

Als Wagner den Boden für das erträumte Kunstwerk zur Genüge vorbereitet zu haben glaubte und sich ein für alle mal seines Wesens und seiner Schaffensweise voll bewusst geworden war, ergriff ihn das Verlangen, seinen Künstler-Beruf wieder aufzunehmen und von neuem lebende Kunstwerke zu schaffen, mit ungeheurer Heftigkeit und flösste ihm plötzlichen Ekel vor aller litterarischen und kritischen Arbeit ein. Seine „Mitteilung an meine Freunde“ war kaum vollendet, als er an seinen Freund Röckel schrieb: „Das fernere Theoretisieren widert mich jetzt an;“[3]) und im Jahre darauf drückte er dies Gefühl mit noch grösserer Energie aus: „Meine schriftstellerischen Arbeiten waren Zeugnisse für meine Unfreiheit als künstlerischer Mensch; nur im höchsten

---

[1]) Wagner nennt Beethoven zweimal den „notwendig irrenden Künstler“. S. Chamberlain, „R. Wagner“, S. 191.

[2]) Ges. Schr. IX, 306. Es ist vielleicht gut, darauf zu verweisen, dass diese Bezeichnung sich in einem Schriftchen findet, das den Titel „Über die Benennung Musik-Drama“ trägt, und 1872, also zu einer Zeit verfasst wurde, wo Wagner unter dem Einfluss der Schopenhauerischen Theorieen geneigt war, in der Musik die unmittelbare Äusserung des Willens zu sehen, der das Wesen der Welt ausmacht, und ihm folglich einen höheren Wert beizulegen, als allen anderen Künsten.

[3]) Briefe an Röckel, S. 7.

Zwange verfasste ich sie, und nichts weniger hatte ich im Sinne, als „Bücher“ zu schreiben . . . Mit der schriftstellerischen Periode ist's nun aber bei mir vorbei: es müsste mich töten, wollte ich darin fortfahren.“[1]) Auch in seinem Briefwechsel mit Uhlig mit Liszt kehren dieselben Gedanken häufig wieder.[2]) Sein Widerwillen gegen den Schriftsteller-Beruf lässt ihn sogar seine Mitarbeiterschaft an einer Kunst-Zeitschrift, die seine Freunde i. J. 1853 planten, verweigern. „Quand on agit, on ne s'explique pas,“ schrieb er an Liszt, der ihn drängte, das Programm dieses Unternehmens zu verfassen, und erklärte ihm, dass seine gegenwärtige Abneigung gegen jede Art von Litteratur ihm nur mehr erlauben würde, „etwas ganz Schlechtes zu machen, und die Geringfügigkeit meiner Spezialfähigkeiten zum Erschrecken aufzudecken.“[3])

Nachdem er einige Jahre mit der Feder gekämpft hatte, wollte Wagner wieder Dichter und Musiker werden. Er fühlte grossartige Pläne in sich entstehen. Am 23. August 1851 sandte er die letzte seiner grossen theoretischen Schriften, die „Mitteilung an meine Freunde“, in Druck; im Herbst desselben Jahres entwarf er den endgiltigen Plan zum „Ring des Nibelungen“.

---

[1]) Briefe an Röckel, S. 10.
[2]) Briefe an Uhlig, S. 105, 138, an Liszt, I, 48, 166, 268 u. f.
[3]) Briefe an Liszt, I, 269.

IV.

Der Ring des Nibelungen.

1.

Wagner war gerade mit der Komposition des „Lohengrin“ beschäftigt, seines Lieblings, zu dem er sich in den trüben Stunden seiner Dresdener Zeit „wie in eine Oase in der Wüste“ [1]) flüchtete, als zwei neue Gestalten zugleich vor seiner künstlerischen Phantasie auftauchten: Siegfried und Friedrich Barbarossa. Das eifrig fortgesetzte Studium der germanischen Sage liess einerseits die strahlende Erscheinung des jungen Siegfried vor seinem inneren Auge Gestalt gewinnen, — und zwar nicht jenes ritterlichen, höfischen und oft allzu konventionellen Siegfried des Nibelungenliedes, sondern des Siegfried der ursprünglichen Sage, jener so deutschen und zugleich so allgemein menschlichen und unsterblichen Verkörperung lachenden und freudigen Heldentums, natürlicher und angeborener Hochherzigkeit. Andererseits hatte Wagner seine in Paris begonnenen Studien über die deutsche Geschichte der alten Zeit und die grossen Kaiser des Mittelalters fortgesetzt und im Verlauf seiner Lektüre sich für Friedrich Barbarossa begeistert, in dem er die glorreichste geschichtliche Verkörperung des sagenhaften Siegfried erblickte. Wiederum stand Wagner, wie zu der Zeit, wo

[1]) Ges. Sch. IV, 311.

ihn Manfred und Tannhäuser fast gleichzeitig beschäftigten, vor der Wahl zwischen einem historischen und einem sagenhaften Stoffe, wenn auch mit dem Unterschiede, dass er 1848 versucht hatte, die beiden ihn beschäftigenden Stoffe in einer grossartigen Synthese zu vereinigen.[1])

Ehe wir daher auf den „Ring“ und seine Entstehung näher eingehen, wollen wir einen Augenblick bei dieser ersten merkwürdigen Form verweilen, welche die Siegfried- und Nibelungen-Sage in Wagners Vorstellung annimmt, indem sie mit der deutschen Kaiser-Geschichte verschmilzt, und einen Blick auf das verhältnismässig wenig bekannte Werkchen werfen, das Wagner unter dem Titel „Die Wibelungen“[2]) veröffentlicht hat, und in dem er eine Art von Geschichts-Philosophie in mythischer Einkleidung und in grossen Zügen entwirft. Es bedarf kaum der Erwähnung, dass er dabei als Künstler und nicht als Historiker oder Philologe verfährt, und dass es durchaus fraglich ist, ob seine dichterischen Phantasieen für das Verständnis der Sage oder der geschichtlichen Thatsachen irgendwie von Belang sind.[3]) Überdies hält er es

---

[1]) Wir haben weiter oben (S. 108) erwähnt, dass Wagner in dem Augenblicke, wo er sich mit Manfred und Tannhäuser beschäftigte, in Tannhäuser ebenfalls die sagenhafte Verkörperung des ganzen ghibellinischen Geschlechtes zu sehen geglaubt hatte. Trotzdem scheint er diesen Parallelismus zwischen Geschichte und Sage nicht weitergeführt zu haben.

[2]) Ges. Schr. II, 115, 152.

[3]) Es ist gleichwohl zu bemerken, dass zu der Zeit, in der Wagner schrieb, und namentlich im Anfang dieses Jahrhunderts eine Reihe von berühmten Gelehrten, wie Görres, von der Hagen, Kanne u. a. die Strenge der heutigen philologischen Methoden kaum ahnten und sich in höchst gewagten Konstruktionen gefielen, die denen Wagners zuweilen recht nahe kamen und keinen viel höheren wissenschaftlichen Wert zu beanspruchen haben. Sagen als symbolische Darstellungen historischer Thatsachen auszulegen,

selbst für angezeigt, dieses Buch seinen Freunden und nicht der „historisch-juristischen Kritik“ vorzulegen.[1]) Aber die „Wibelungen“ sind als Dichtung von wirklichem Interesse; man kann nur staunen, mit welcher mächtigen Einbildungskraft Wagner diese phantastische und gewaltige, Jahrhunderte umspannende Sagenbildung geschaffen hat, die auf die Geschichte der deutschen Kaiser ein unerwartetes Licht wirft, indem sie die grossen Sagenkreise des Mittelalters, die der Nibelungen und des Graal vereinigt.

Die Helden dieses ungeheuren Heldengedichtes sind die Nachkommen des fränkischen Königsstammes, eines alten Herrengeschlechtes, dessen ältesten Namen uns die Sage als den der Nibelungen überliefert hat. Die Macht dieses Geschlechtes beruht auf dem Begriffe der Erblichkeit; der König und seine nächsten Anverwandten werden als die wirklichen Vertreter des Geschlechtes, als die unmittelbaren Nachkommen eines mystischen Ahnherrn, des Stammvaters der alten Arier angesehen, der die geistliche und weltliche Macht in seiner Person vereinigte. Im Laufe der Jahrhunderte haben seine Nachkommen die geistliche Macht verloren, aber von ihrer ursprünglichen Königs-Priester-Würde jenen göttlichen Nimbus übrig behalten, der auch ihre weltliche Königsherrschaft noch umschwebt: sie werden vom Volke als die Erwählten

war damals sehr beliebt. So scheint Wagner einige Haupt-Ideen seiner „Wibelungen“ einem Germanisten aus dem Anfange des Jahrhunderts, K. W. Göttling, entlehnt zu haben. („Über das Geschichtliche im Nibelungenlied“, Rudolstadt, 1814, und „Nibelungen und Ghibellinen“, Rudolstadt, 1816.) Auch heute, wo die Auslegung der Siegfried- und Nibelungen-Sage im Allgemeinen andere Bahnen eingeschlagen hat, giebt es hier und dort immer noch einige verspätete Verteidiger jener Richtung.

[1]) Ges. Schr. IV, 314, Anm.

der Gottheit, als bevorrechtigte Wesen angesehen, denen das Siegel der Macht auf die Stirne gedrückt ist, und deren blosse Geburt sie zur Welt-Herrschaft bestimmt; dieses hohen Berufes sind sie sich auch selber bewusst. Mit Karl dem Grossen kommt das fränkische Herrengeschlecht einen Augenblick fast zur Verwirklichung dieses Weltmacht-Traumes, der die ehrgeizige Seele der Nibelungen erfüllt.

Den Gedanken dieser Weltherrschaft, zu dessen Verwirklichung auf Erden sich die Franken oder Nibelungen berufen fühlten, drückt ihre Stammes-Sage, der Mythos von Siegfried und den Nibelungen in symbolischer Form aus.

Die mythischen Nibelungen sind Geister der Nacht und des Todes; sie leben im Erdinnern und sammeln emsig und unaufhörlich Schätze, die in den Tiefen der Erde verborgen sind, schaffen kostbaren Schmuck und schmieden Waffen. Als Siegfried, der Sonnengott, der Held des Tages, den Drachen, das Symbol der gestaltlos düsteren Nacht, tötet, bemächtigt er sich auch des Schatzes der Nibelungen und wird ihr König; mit andern Worten, er kommt in den Besitz aller Reichtümer der Erde und erreicht den Gipfel seiner Allmacht. Aber seine Grösse verursacht auch seinen Fall. Der Erbe des Drachenhortes wird zum unversöhnlichen Feinde des siegreichen Gottes, dem er seine Beute abnehmen möchte; er erschlägt Siegfried verräterisch, wie die Nacht den Tag bewältigt, und bringt ihn somit in das Reich der Finsternis und des Todes. Aber Siegfried überlässt seinen Nachkommen die Rache; er vermacht ihnen seine Ansprüche auf den Schatz. Und ebenso wie der Tag immer wieder die Nacht besiegt und über allem Glänzenden auf Erden erstrahlt, um dann wieder in der Nacht zu ver-

sinken, ebenso treibt alle von Siegfried abstammenden Geschlechter ein unwiderstehlicher Drang, ein unbezwingbares Verhängnis zur Eroberung des Nibelungen-Schatzes; und ebenso verhängnisvoll sind sie dem Tode geweiht, sobald sie ihn erobert haben. Der ewige Ehrgeiz aller Nachkommen Siegfrieds, der hartnäckige Traum der Nibelungen oder Franken, der rechtmässigen Nachkommen des Gottes, ist der Besitz des grossen Schatzes, die Eroberung der höchsten Macht, der Vormacht über die Völker Europas.

Der Einzug Karls des Grossen in Rom und seine Begegnung mit dem Papste ist ein bedeutsamer Augenblick in der Geschichte der Nibelungen, denn er führt das fränkische Herrschafts-Ideal mit einer andern historischen Gewalt gleichen Ursprungs, dem römischen Gedanken, zusammen.

Auch die römische Sage zeigt uns ein Volk, das nach der Weltherrschaft strebt, aber diese Herrschaft ist geistig und innerlich; sie soll sich nicht über die Leiber, sondern über die Seelen erstrecken. Ihre Haupt-Triebfeder ist eine religiöse Überlieferung, die geistiges Streben, Entsagung und Befreiung der menschlichen Seele durch Bezwingung der selbstsüchtigen und tierischen Gelüste lehrt. Diese Überlieferung scheint zuerst im Pontifex maximus des alten Rom verkörpert. Hiernach wird der römische Gedanke in materialistischem Sinne umgedeutet und irrt von seinem ursprünglichen Ziele ab; in dieser Gestalt erscheint er in der Person Julius Caesars, der nicht allein der Hohepriester der Seelen, sondern vor allem der Herr und Kaiser der Welt ist. Endlich wird die altrömische Tradition nach dem Falle des sichtbaren, irdischen Reiches durch das Christentum in ihrer ursprünglichen Reinheit wiederhergestellt und verkörpert

sich im Papste, dem geistlichen Oberhaupte der Weltkirche. — Man sieht also, wie bedeutsam die Begegnung des grossen Karl mit dem Papste war: sie führte den durch Blut und Herkunft berechtigten Erben der alten Königsmacht und den höchsten Priester, den zwar nicht erblichen aber durch mystische Übertragung der Priesterwürde geheiligten Vertreter der ältesten kirchlichen Autorität zusammen. Der König und der Priester, deren Würde einst in der Person des höchsten Herrn der Arier vereinigt und dann im Laufe der Jahrhunderte getrennt worden war, verbanden sich endlich wieder und schlossen ein ewiges Bündnis mit einander. — Diese Einigkeit zwischen geistlicher und zeitlicher Macht war indessen nur von kurzer Dauer. Bald kam es zwischen den Vertretern der geistigen Autorität und den Nachfolgern Karls des Grossen, die fast immer aus dem Königsgeschlechte der Franken (Nibelungen) gewählt waren und somit den ehrgeizigen Traum dieses Geschlechtes geerbt hatten, zum offenen Kriege. Es war dies der grosse Streit der Guelfen und Ghibelinen, oder wie die Deutschen sagten, der Welfen und Wibelungen oder Nibelungen. [1]) Sehen wir uns die Gründe dieses denkwürdigen Kampfes etwas näher an.

Bis zur Zeit Karls des Grossen war die Macht, oder um mythisch zu sprechen, der Schatz der Nibelungen zugleich als Realität und als Idee gefasst worden. Als Realität, denn die Nachkommen Siegfrieds trachteten nach der wirklichen Weltherrschaft; als Idee, denn sie gründeten ihre Ansprüche auf ihre Geburt, die sie zu rechtmässigen Erben des alten Priester-Königs der Arier machte. Aber seit Karl dem Grossen wird die Macht

[1]) Für Wagner ist der Name Wibelungen in der That nichts anderes, als der alte Name der Nibelungen, deren N sich in W verwandelt hat, um mit dem W in Welfen zn allitterieren.

immer weniger als Realität und immer mehr als Idee aufgefasst. In Wirklichkeit beherrscht die fränkische Rasse nicht die Welt, und der Kaiser hat keine wirkliche Macht mehr über ganz Europa, nicht einmal mehr über ganz Deutschland. So wird die Kaiserwürde allmählich als geistige Macht, unabhängig vom wirklichen Besitz aufgefasst. Die Könige und Fürsten sind die faktischen Inhaber der wirklichen Macht unter der Herrschaft des Kaisers, in dem sich die höchste Autorität verkörpert und von dem jede Autorität ausgeht. Aber während die Kaisermacht sich gleichsam vergeistigt, trachtet der Papst, um sich die Herrschaft über die Seelen zu sichern, umgekehrt nach Befestigung seiner geistigen Autorität durch faktische Macht; seine Macht verweltlicht sich. Die fränkische und die römische Idee strebten also danach, sich gleich zu werden. Ein Konflikt wird unvermeidlich. Der Papst hält sich als Statthalter Gottes auf Erden für mehr als den Kaiser, wie die Seele dem Körper überlegen ist. Der Kaiser seinerseits beansprucht in seiner Eigenschaft als rechtmässiger Nachkomme des Hauptes der Arier die doppelte Macht des Königs und Priesters und sieht den Papst als seinen geistlichen Stellvertreter an. Friedrich Barbarossa ist nach Wagner der mächtigste Repräsentant des kaiserlichen Traumes in dieser neuen Gestalt. Der Ahnherr des Kaisers — dies war seine Lehre — ist der Sohn Gottes, den die Deutschen Siegfried und die andern Völker Jesus Christus nennen; er hat zum Heile der Menschheit eine unvergleichliche Heldenthat vollbracht und deswegen den Tod erlitten. Seine Erben sind die Nibelungen oder Franken, die geborenen Herren aller Völker, und ihr Haupt, der Kaiser, der rechtmässige Herr der Welt. Aller Besitz muss von ihm bestätigt

werden, wenn er kein Diebstahl sein soll. In Deutschland verteilt der Kaiser selbst die Lehen; in den andern Ländern sind Könige und Fürsten seine Statthalter und erhalten von ihm ihre Macht. Endlich überlässt der Kaiser, der auch oberster Priester ist, seine geistliche Macht dem Papste, dem höchsten seiner Würdenträger, der im Namen des Kaisers und unter seiner Oberleitung die höchste Autorität in Glaubenssachen für den ganzen Erdkreis ist.

Barbarossa sah drei Gegner gegen seine Ansprüche sich erheben: die deutschen Fürsten aus selbstsüchtigem Verlangen, den Papst, weil der Geist über dem Körper steht, und die lombardischen Städte um der Freiheit willen. Von diesen furchtbaren Gegnern bezwungen und in der Schlacht von Legnano auf's Haupt geschlagen, versöhnt sich Barbarossa mit dem Papste, wirft den Aufstand der deutschen Fürsten nieder und giebt endlich die lombardischen Städte frei. Nachdem er so seine Bewegungs-Freiheit wiedererlangt hat, zieht er nach dem Osten, um das heilige Land und den Graal zu erobern. — Wir kommen somit zu der letzten Phase des fränkischen Herrschafts-Gedankens. Die wirkliche und zugleich geistige Macht Karls des Grossen hat sich bei Friedrich Barbarossa vollständig vergeistigt. Der Schatz der Nibelungen ist zur Schale des heiligen Graal geworden.[1])

---

[1]) Wagner hat diesen Gedanken in Göttlings „Nibel. und Gibel.“ (S. 5 u. f.) finden können. Nach Göttling macht das heroische Ideal im germanischen Bewusstsein drei Phasen durch: zunächst denkt man sich die Helden unter dem Beistand der alten heidnischen Götter handelnd, dann als unabhängig, uud zuletzt kommt die Zeit des christlichen Rittertums. Die zwei ersten Phasen dieser Entwicklung treten in der Sage vom Schatz der Nibelungen hervor, die dritte in der Graals-Sage. „Da erwacht in den Zügen des grossen Karl gegen die Sarazenen die Ahnung eines neuen

Wunderbare Überlieferungen berichteten von einem Priester-Könige, der mit seinem Volke im fernen Indien in einer herrlichen Gegend lebte und sich mit ihm der Pflege einer wunderthätigen Reliquie gewidmet hätte; diese Reliquie hiess nach der Sage der heilige Graal, sein Anblick gab seinen Hütern Unsterblichkeit und höchste Seligkeit. Dort, träumte Barbarossa, würde er die höchste geistige Macht wiederfinden, die in Rom von ehrgeizigen Priestern gemissbraucht ward. Er zieht nach Palästina, um die heiligen Stätten zu befreien, vernichtet die Sarazenen, und sieht sich von dem Lande seiner Träume schon nur noch durch einen Fluss getrennt. Da wirft er sich in seiner Ungeduld, ohne abzuwarten, bis eine Brücke geschlagen wird, zu Ross in die Fluten und verschwindet im Strome; keiner hat ihn seitdem wiedergesehen. Und seitdem hat ein glühender Wunsch sich der Christenheit bemächtigt: sie träumt davon, jenseits des priesterlichen Roms das wirkliche Land des Heils, Jerusalem, das Grab des Heilands, und weiterhin, im geheimnisvollen Orient, die sagenumwobene Wiege der weissen Rasse wiederzufinden . . .

Zu derselben Zeit, wo die Nibelungen-Sage sich vergeistigt, indem sie zur Graals-Sage wird, verweltlicht sie sich andrerseits zu einer Eigentums-Theorie. Der Schatz der Nibelungen soll ursprünglich immer durch

---

Rittergeistes: bis endlich wieder ein Hort, aber ein unvergänglicher, zum Heldentum tritt und die letzte Zeit bildet für das Heldengedicht. Im heiligen Graal . . . erkennen Titurel und alle die reinen Hüter desselben ihr ewiges Ziel; die Ritterschaft lässt Gut und Blut für diese Überzeugung, für Gott und das Heiligste. In dieser Beziehung ist der heilige Graal der verklärte Nibelungenhort, und beide bilden die schönste fortschreitende Heldenerziehung, wie sie kein anderes Volk aufzuweisen hat in den Werken des Dichtergeistes, als unser deutsches“ (S. 7 u. f.).

einen Kampf erworben werden. Siegfrieds Nachkommen machen ihre Erbansprüche darauf geltend, können ihn aber nur gewinnen, indem sie die ursprüngliche Heldenthat des Ahnherrn unablässig erneuern; ihr individueller Wert giebt ihnen das Recht zu Macht und Reichtum. Nach diesem Grundsatze wurden die Lehen in der Feudal-Epoche auch als individuelle Belohnungen an Krieger vergeben, die dem Herrscher hervorragende Dienste geleistet hatten. Aber allmählich entstanden neue Sitten: die Lehen wurden erblich; nicht der individuelle Wert verhalf zu Reichtum, sondern umgekehrt, der Reichtum wurde zur Machtquelle für den Besitzer. Die Heraufkunft des römischen Rechtes in Deutschland rechtfertigte diese Heiligung des Eigentums.

So ist der Schatz der Nibelungen zu Nichts verronnen: bei den Kaisern hat er sich zum Traum eines idealen Königtums vergeistigt, bei den begehrlichen Herren des Mittelalters, den Vorfahren unserer modernen Kapitalisten, hat er sich materialisiert, ist er zu Gold und Land geworden, das diese in selbstsüchtiger Absicht an sich gerissen haben. Dem Volke bleibt nichts weiter, als die Erinnerung an diese alten Sagen. Aber es glaubt noch an das Dasein des Schatzes. Es erzählt sich, dass dieser Schatz in den Tiefen eines Berges vergraben liegt, wie zu der Zeit, da Siegfried ihn eroberte. Barbarossa selbst hat ihn für bessere Zeiten aufgespart. Dort, im alten Kyffhäuser, schläft der Kaiser; rings um ihn ist der Nibelungenhort aufgestapelt; an seiner Seite hängt das Schwert, das einst den Drachen tötete.

Wohlverstanden konnte es sich nicht darum handeln, ein Stück wie den „Friedrich Barbarossa“ in Opernform zu behandeln; der Gegenstand war zu breit, zu verwickelt, zu reich an historischen und zufälligen Elemen-

ten, als dass Wagner auch nur einen Augenblick daran gedacht hätte, den Text zu einem Musik-Drama daraus zu schöpfen. Es handelte sich für ihn also nur darum, ob er ein Litteratur-Drama über Barbarossa oder ein Musik-Drama über Siegfried verfassen sollte. Er zögerte nicht lange. Er verzichtete auf Barbarossa, nicht als ob er vor einem Werk zurückgewichen wäre, an dem er sein musikalisches Genie nicht offenbaren konnte, sondern weil er fühlte, dass auch sein dramatisches Genie sich nur in einem solchen Stoffe frei entfalten könnte, das sich auch zur musikalischen Behandlung eignete. Diese endgiltige Erfahrung hatte ihm endlich ein Fundamental-Gesetz seiner Ästhetik, das er seit lange erkannte, ohne es klar ausdrücken zu können, zur vollen Deutlichkeit gebracht. Er wusste nun, dass das wahre Drama notwendig musikalisch sein muss, und dass die historischen und politischen Stoffe folglich nicht allein zur Oper, sondern auch zum Drama im Allgemeinen nichts taugen.[1]) Jene sonderbare Synthese von Geschichte und Sage, die er in den „Wibelungen“ skizziert hatte, lieferte ihm also keinen Stoff zu einem Kunstwerke. Sie bleibt nichtsdestoweniger von Interesse, nicht allein als Beweis der ausserordentlichen Phantasie Wagners, sondern vornehmlich, weil sie uns das geheime Band zeigt, das den „Ring“ mit den späteren Werken Wagners verbindet. Wir sehen thatsächlich, dass er von 1848 an die Nibelungen-Sage als den ersten Akt einer Art Göttlicher Komödie auffasst, deren Ende die Graals-Sage darstellt. Die „Wibelungen“ sind die Vorläufer nicht allein des „Ringes“, sondern auch des „Parsifal“. Dem blutigen, gewaltsamen und vergeblichen Ringen um Gold und Macht folgt das friedliche und fruchtbare Streben

[1]) Ges. Schr. IV, 313.

nach dem heiligen Graal; nach der Tragödie des Todes sehen wir in der Ferne schon das Drama der Erlösung.

2.

In demselben Sommer, in dem die „Wibelungen“ entstanden, entwarf Wagner auch den Plan einer mächtigen dramatischen Komposition über die Nibelungen-Sage, die sich in ihren Hauptzügen mit der Tetralogie, so wie Wagner sie einige Jahre später ausführte, im Ganzen deckt. Das Charakteristische dieses Entwurfes ist, dass Wagner von den deutschen und norwegischen Quellen der Sage, dem Nibelungenlied und der Völsunga saga oder den Eddaliedern bewusst abweicht, indem er die ganze Geschichte der Rache Kriemhilts und der Ermordung der Nibelungen an Etzels Hofe wegfallen und sein Drama mit Siegfrieds Tod enden lässt. Er greift also auf die ursprüngliche Form der Sage zurück, sowie sie einer der ersten deutschen Philologen seiner Zeit rekonstruiert hatte. Wenn wir nämlich Lachmann und seiner 1829 erschienenen „Kritik der Sage von den Nibelungen“ Glauben schenken wollen, so wäre die Geschichte Siegfrieds in ihrer ältesten Form eine Sage von der verderblichen Macht des Goldes gewesen. Der Nibelungenhort ist seinen ursprünglichen Besitzern geraubt und aus den Tiefen des Rheins heraufgeholt worden. In der Folge wird er zum Gegenstand der erbittertesten Kämpfe und bereitet Allen, die Hand an ihn legen, den Untergang. Siegfried, der glänzendste unter den Helden, bemächtigt sich seiner nach wunderbaren Heldenthaten, verfällt aber auch der Herrschaft der dunklen Geister. Er muss die strahlende Jungfrau Brünnhilde für seinen Herrn Gunther, den König des Totenreiches, statt für sich selbst erobern. Er aber wird von Hagen meuchlerisch ermordet, und der Hort, der Gegenstand so vieler Kämpfe

Kämpfe fällt an seine ursprünglichen Herren zurück, die ihn wieder in den Rhein versenken.[1]) Wie es scheint, ist das Gold der Nibelungen ursprünglich als verhängnisvolle, verderbliche Kraft, als geheimnisvolles Ungeheuer, als eine Art von Leviathan angesehen worden, der den dunkelen Geistern in den Tiefen des Rheines entstammt und alle schlimmen Leidenschaften der Menschen entfesselt, das Blut in Strömen rinnen und einen Jeden seine verderbliche Macht fühlen lässt, und endlich, wenn er des Mordens genug hat, sich wieder in die Strudel des Vater Rhein stürzt und in der Nacht, aus der er kam, verschwindet.[2]) Diese alte Fassung, die im Laufe der Jahrhunderte durch die deutsche und norwegische Tradition verdunkelt und entstellt worden ist, hat Wagner aus dem geplanten Werke mit ausserordentlicher Gewalt wieder herauszuarbeiten gewusst.

Was seinen Entwurf ausserdem charakterisiert, ist, dass er den norwegischen Quellen auch in einem andern Punkte folgt, ihre Andeutungen aber selbständig weiter entwickelt, indem er auf die menschliche Tragödie eine göttliche aufpfropft.[3]) Er schildert den Raub des Rheingoldes durch Alberich, der die Nibelungen mit Hilfe des Ringes in die Knechtschaft bringt, ferner die Gefangennehmung

---

[1]) Lachmann, „Kritik der Sage von den Nibelungen", in den „Anmerkungen zu den Nibelungen" (Berlin, 1836, S. 342) abgedruckt.

[2]) Über die Nibelungen-Sage, insbesondere die des Hortes, s. H. Lichtenberger, „Le poème de la Légende des Nibelungen", Paris, Hachette, 1891, S. 86 u. f.

[3]) Über die Sagenquellen der Wagner'schen Dichtung ist vornehmlich das gewissenhafte Werk von Meinck „Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungen-Dichtung Richard Wagners" (Berlin 1892) zu Rate zu ziehen. S. auch Gjellerup, „R. Wagner in seinem Hauptwerke ‚Der Ring des Nibelungen'," Leipzig 1891, und W. Golther, Bayr. Blätter 1896, S. 238 u. f.

Alberichs durch die Götter, die ihn zwingen, seine Schätze und den Ring herauszugeben. Er lässt ferner die Herrschaft der Götter auf ursprünglichem Unrecht beruhen: anstatt die von Alberich unterjochten Nibelungen zu befreien, haben die Götter mit dem Ring und Hort die Riesen bezahlt, welche ihnen Walhall gebaut haben; sie haben somit die ungerechte Knechtschaft, die auf den Nibelungen lastet, zur dauernden gemacht.[1]) Endlich spricht er von den Versuchen der Götter, das Unrecht, auf dem ihre Herrschaft beruht, wieder gut zu machen, von ihrer Furcht, Alberich möchte den Ring wieder bekommen und zur Obmacht gelangen, endlich von der Erlösung der Welt durch den Menschen, der die Herrschaft der Götter für immer befestigt, indem er den Rhein-Nixen das ihnen geraubte Gold wiedererstattet. — Im Entwurf von 1848 bildet gleichwohl weder die Geschichte der Götter und ihres Herrschers Wotan, noch das Geschick der Welt den Mittelpunkt der Handlung. Zu dieser Zeit ist Siegfried in Wagners Vorstellung der Hauptheld des Dramas. Seine schöne strahlende Erscheinung hatte sich seiner poetischen Einbildungskraft zu allererst eingeprägt und ihn zur Nibelungen-Sage gelockt. Siegfried verkörperte ihm das Ideal des Menschen, so wie er ihm damals vorschwebte; stark und schön, ohne Furcht und Neid, naiv und unwillkürlich, wird er ganz vom Eindruck der Gegen-

---

[1]) „Die Absicht ihrer höheren Weltordnung ist sittliches Bewusstsein; das Unrecht, das sie verfolgen, haftet aber an ihnen selber. Aus der Tiefe Nibelheims grollt ihnen das Bewusstsein ihrer Schuld entgegen: denn die Knechtschaft der Nibelungen ist nicht zerbrochen; die Herrschaft ist nur Alberich geraubt, und zwar nicht für einen höheren Zweck, sondern unter dem Bauche des müssigen Wurmes liegt nutzlos die Seele, die Freiheit der Nibelungen begraben: Alberich hat somit in seinen Vorwürfen gegen die Götter Recht.“ (Ges. Schr. II, 156 u. f.)

wart beherrscht, und schaut, in Unkenntnis aller Gesetze, aller göttlichen oder menschlichen Konventionen, sorglos in die Zukunft. Er erscheint am Schlusse als sozusagen sozialistischer Erlöser, der auf die Welt gekommen ist, um die Herrschaft des Kapitals abzuschaffen. Und nachdem er Hagens Streichen erlegen ist, erklärt Brünnhilde thatsächlich, dass die Knechtschaft der Nibelungen nun ein Ende habe, dass der Ring weder an Alberich, noch an die Menschen, noch an die Götter zurückfallen, dass er dem Herrschergelüste keines Wesens mehr dienen werde, sondern für alle Ewigkeit im Schosse des Rhein ruhen solle. Das Reich der Götter ist somit für alle Zeit befestigt, und aus der Flamme des Scheiterhaufens, welche die sterblichen Reste Siegfrieds verzehrt, schwingt sich Brünnhilde im Waffenschmuck zu Ross als Walküre empor und entführt den Helden zur Burg Walhall.

Als der Entwurf beendet war, machte sich Wagner ohne Zögern an's Werk. Vom November 1848 ab komponierte er in weniger als vierzehn Tagen eine „Grosse heroische Oper“ in drei Akten, die er „Siegfrieds Tod“ betitelte, uud in der er den letzten Teil seines dramatischen Entwurfes behandelte, indem er die vorangegangenen Ereignisse durch Erzählung einführte. Im Dezember las er das neue Werk seinen nächsten Freunden in Dresden vor. In den unruhigen Monaten, die der Erhebung vom Mai 1849 vorangingen und folgten, blieb es liegen, beschäftigte Wagners Phantasie aber von neuem, sobald er wieder an künstlerische Arbeit denken konnte. Am 18. Juni 1849 schrieb er an Liszt, dass er die Komposition seines „Siegfried“ fortsetzen wollte und sie in sechs Monaten zu beendigen hoffte. Und während der fast zwei Jahre, in denen er beinahe wider Willen seine theoretischen Werke schrieb, blieb sein mythisches Drama

das Werk, nach dem er sich unaufhörlich sehnte, und das ihn am Leben erhielt. Dennoch fand er weder die Zeit noch die Stimmung, um die Musik zum Siegfried zu schreiben. Er fühlte, dass sein neues Werk, so wie es ihm vorschwebte, die Verhältnisse und das Niveau einer gewöhnlichen Oper so weit überschritt, dass sich in ganz Deutschland kein Theater finden würde, das es aufführen, noch Schauspieler, die es darstellen könnten, noch ein Publikum, das es verstünde. Entmutigung überkam ihn. Im Mai 1850 ist er von der Vergeblichkeit eines derartigen Unterfangens so durchdrungen, dass er sich fest entschliesst, die Hoffnung ein für allemal aufzugeben, „Siegfrieds Tod“ in Musik zu setzen. Er schickt das Drama schon an einen Verleger, um wenigstens den Text als litterarischen Versuch drucken zu lassen. Mittlerweile jedoch hatte ihm Liszt die Möglichkeit eröffnet, das geplante Werk in Weimar aufführen zu lassen. Wagner beginnt wieder zu hoffen und verhindert den Druck des Textes. Anfang 1851, nach Vollendung von „Oper und Drama“ (Februar), ergreift ihn wieder, und gebieterischer denn je, das Verlangen, sich von neuem als Künstler zu bethätigen. Mit erneutem Eifer kommt er auf seinen „Siegfried“ zurück. Gleichwohl erkennt er zur selben Zeit die absolute Unmöglichkeit, an der er sich immer stösst, ein so ungewöhnliches Stück wie „Siegfrieds Tod“ auf dem kleinen Weimarer Theater in verständlicher Weise aufzuführen. Und statt mit der Komposition des begonnenen Dramas zu beginnen, unternimmt er für das Weimarer Theater ein ganz neues Werk, dessen Grundgedanke ihm schon seit einiger Zeit vorschwebte; es sollte „Der junge Siegfried“ heissen und als Vorspiel zu „Siegfrieds Tod“ dienen.

Wagner hatte schon früher, im Herbst 1848, der

an Entwürfen jeder Art so reich war, den Plan gefasst, eine Volkssage, die Geschichte von einem Burschen, der auszieht, „um das Fürchten zu lernen“, und so einfältig ist, dass ihm dies nie gelingt, zum Musik-Drama zu verwerten. „Denke Dir meinen Schreck,“ schreibt Wagner am 10. Mai 1851 an Uhlig, „als ich plötzlich erkenne, dass dieser Bursch niemand anders ist, als — der junge Siegfried, der den Hort gewinnt und Brünnhilde erweckt.“ [1]) Und mit ungestümer Gewalt erfüllt ihn alsbald die Idee eines Dramas über die naive Heldenjugend Siegfrieds, eines Dramas, durch welches das Publikum unmittelbar über die Ereignisse aufgeklärt wird, die dem Tode motivierend vorangehen, und die Darsteller zugleich auf die tiefsten schwermütigen Empfindungen vorbereitet werden, die Siegfrieds Tod hervorrufen soll. In sechs Wochen, vom 3. Mai bis 24. Juni, hatte Wagner die Dichtung „Der junge Siegfried“ beendet, und rechnete fest darauf, seinem Freunde Liszt die vollständige Partitur nach Verlauf eines Jahres zur Aufführung in Weimar anvertrauen zu können.

Im Sommer jedoch erfuhren seine Gedanken eine letzte und endgiltige Umformung. Das Gesamt-Werk der Tetralogie schwebte seiner Phantasie endlich in seiner definitiven Form, seinem ganzen wunderbaren Umfange vor. Denn kaum war sein „Junger Siegfried“ beendet, als Wagner inne ward, dass sowohl sein neues Werk wie „Siegfrieds Tod“ nur vereinzelte Bruchstücke jenes Riesen-Dramas wären, das er 1848 skizziert hatte, und dass diese Bruchstücke nur dann ihre volle Wirkung thun könnten, wenn ein jedes an den Platz käme, der ihm nach dem Gesamt-Plane zukam. „In diesen

---

[1]) Briefe an Uhlig, S. 91.

beiden Dramen," schrieb er an Liszt, „blieb eine Fülle notwendiger Beziehungen einzig der Erzählung, oder gar der Kombination des Zuhörers überlassen: alles Das, was der Handlung und den Personen dieser beiden Dramen erst die unendlich ergreifende, weithin wirkende Bedeutung giebt, musste in der Darstellung ungegenwärtig gelassen, und nur dem Gedanken mitgeteilt werden. Meiner nun gewonnenen innersten Überzeugung nach kann aber ein Kunstwerk — und deshalb eben bloss das Drama — nur dann seine richtige Wirkung haben, wenn die dichterische Absicht in all ihren irgend wichtigen Momenten vollständig an die Sinne mitgeteilt wird; und gerade ich darf und kann jetzt am allerwenigsten gegen die von mir erkannte Wahrheit sündigen. Ich muss daher meinen ganzen Mythos, nach seiner tiefsten und weitesten Bedeutung, in höchster künstlerischer Deutlichkeit mitteilen, um vollständig verstanden zu werden; nichts darf von ihm irgendwie zur Ergänzung durch den Gedanken, durch die Reflexion übrig bleiben: jedes unbefangene menschliche Gefühl muss durch seine künstlerischen Wahrnehmungsorgane das Ganze begreifen können, weil es dann auch erst das Einzelne richtig in sich aufnehmen kann."[1]) Von nun an genügte es Wagnern nicht mehr, die zweite Hälfte seines Entwurfes, Siegfrieds Jugend und Tod, dramatisiert zu haben; er hielt es auch für nötig, das göttliche Drama, welches das menschliche motivierte und erklärte, den Raub des Rheingoldes und die Episode von Siegmund und Sieglinde, in klarer Form, und zwar nicht mehr durch Erzählung, sondern dramatisch darzustellen.

Während er somit den Rahmen seines Werkes noch

---

[1]) Briefe an Liszt, I, 147.

erweiterte, gab er auch dem philosophischen Gedanken, den es ausdrücken sollte, grössere Bestimmtheit und Tiefe. Im Entwurfe von 1848 war nicht erwähnt, wie Alberich in Besitz des Rheingoldes gekommen war und den Ring geschmiedet hatte. Aber vom Herbst 1851 an erkannte er, wie die Briefe an Uhlig und Liszt beweisen,[1] dass der Nibelung, um sich des Hortes zu bemächtigen, auf die Liebe verzichten musste. Der Haupt-Gedanke, der die ganze Tetralogie beherrscht, der unversöhnliche Gegensatz zwischen dem Streben nach Liebe und dem Durst nach Gold und Macht, war somit gefunden, und um ihn deutlich hervortreten zu lassen, bedurfte es einer Fülle von scheinbar unwichtigen Veränderungen des ursprünglichen Planes, die aber näher besehen den Gesamt-Charakter des Werkes schliesslich von Grund aus änderten. Seine erste Absicht war, wie wir gesehen haben, die Schilderung des Entstehens der zukünftigen Gesellschaft, die auf dem Gesetz der Liebe beruht, die Heraufkunft jener freien und glücklichen Menschheit, die Siegfried und Brünnhilde verkörpern, und die nach seiner Ansicht auf Erden notwendig erblühen muss, sobald die Herrschaft des Kapitals gebrochen ist und die Menschen ihren Instinkten gehorchen, statt sich egoistisch an die überkommenen Gesetze zu halten. Sobald er sich aber entschieden hatte, nicht allein Siegfrieds Thaten und Tod, sondern auch die ganze Nibelungen-Sage dramatisch zu behandeln, begann er den Standpunkt zu wechseln. Die Absicht, uns in Siegfried die Ideal-Gestalt der künftigen Menschheit darzustellen, trat allmählich in den Hintergrund. Am Schluss seines Werkes wollte Wagner nicht mehr den Beginn des durch Siegfrieds Thaten heraufgeführten golde-

---

[1]) Brief an Uhlig vom 12. November (S. 119), und an Liszt vom 20. November 1851 (I, 148 u. f.).

nen Zeitalters, sondern die furchtbare Katastrophe zeigen, welche die alte Gesellschaft mit ihren ungerechten und trügenden Gesetzen verschlingt. Das Haupt der Götter, Wotan, der im Entwurf nur eine ziemlich untergordnete Rolle spielt, tritt nun in den Vordergrund. Er wird zum Vertreter der Seele der Gegenwart, die in Liebe und Selbstsucht zerrissen ist, nach Macht und Reichtum lechzt, aber auch ein unwiderstehliches Bedürfnis nach Liebe empfindet. Im Herzen des Gottes spielt sich die grosse Welt-Tragödie ab: nachdem er von ewiger, unbegrenzter Macht geträumt hatte, erkennt er, dass sein Werk hinfällig und schlecht ist, unterwirft sich wie alle Wesen dem Gesetz des Wechsels und sehnt sich selbst nach Vernichtung. Er ist, wie Wagner an Röckel schreibt, „die Summe der Intelligenz der Gegenwart“;[1]) mit andern Worten, er erhebt sich in einer höchsten Anstrengung seiner Vernunft zu der Einsicht, dass die grosse Revolution, in welcher die alte Welt untergehen soll, notwendig ist. Er willigt in seinen Untergang, um dem Menschen der Zukunft Platz zu machen. — Der Schluss des Dramas musste infolge dieser neuen Bedeutung Wotans eine vollständige Umwandlung erleiden. Im Entwurf von 1848 war das Reich der Licht-Götter durch Siegfrieds Aufopferung für ewig befestigt und das goldene Zeitalter begann für eine erlöste Welt. In seiner endgiltigen Fassung hingegen endigt der „Ring“ mit der „Götterdämmerung“,[2]) d. h.

---

[1]) Briefe an Röckel, S. 38.

[2]) Götterdämmerung ist eine wahrscheinlich falsche Verdeutschung des norwegischen ragna rök (rök = letztes Geschick, ragna = der Götter), ein Ausdruck, der in der skandinavischen Mythologie das Ende der Welt, die grosse Feuersbrunst bedeutet, die das All verzehrt. Man hat indessen im zweiten Halbwort dieses

mit dem Tode Wotans und der Götter von Walhall, die sich, als ihre Herrschaft zu Ende geht, in's Nichts stürzen und der siegreichen Menschheit das Feld räumen.[1])

Im Ganzen sollte das neue Werk in seiner endgiltigen Form also eine Trilogie — „Die Walküre“, „Der junge Siegfried“ und „Siegfrieds Tod“ und ein Vorspiel — „Der Raub des Rheingoldes“ — bilden.[2]) Diese vier Dramen auf dem Weimarer Theater aufgeführt zu sehen, hatte Wagner längst die Hoffnung aufgegeben. Dieses ungeheure, in seiner Art einzige Werk konnte nur auf einer besonderen Bühne bei irgend einer grossen Feier und in unbestimmter Zukunft — „nach der grossen Revolution“, wie Wagner an seinen Freund Uhlig schrieb — zur Aufführung gelangen.[3]) Er zog also das an Liszt

---

Ausdrucks lange Zeit das Wort rökkr. „Finsternis“, entdecken wollen und den Ausdruck „Götterdämmerung“ als grossartiges Sinnbild des Weltendes und des Sturzes der Götter in's Nichts angesehen. In diesem Sinn hat es auch Wagner gebraucht.

[1]) Der Philologe von der Hagen vergleicht in seiner Dissertation „Die Nibelungen, ihre Bedeutung für immer“ (Breslau 1819) Siegfrieds Leben mit dem des Gottes Baldr, dessen Tod nach der Edda dem Ende der Götter und der Welt unmittelbar vorausgeht. Von der Hagen vergleicht zudem die Götterdämmerung der Edda mit dem Tode der Nibelungen. Vielleicht ist Wagner durch diese Gleichsetzung dazu veranlasst worden, die „Götterdämmerung“ und Siegfrieds Tod zusammenfallen zu lassen.

[2]) Der Haupt-Titel der Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ erscheint zum ersten Mal in einem Brief an Uhlig vom 14. Oktober 1852 (S. 236). In demselben Briefe ist der erste Titel des Vorspiels „Der Raub des Rheingoldes“ schon in „Das Rheingold“ verändert. Die alten Namen der zwei letzten Tage „Der junge Siegfried“ und „Siegfrieds Tod“ sind in der Ausgabe von 1853 noch erhalten und erst in der von 1863 durch „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ ersetzt worden.

[3]) Brief vom 12. Nov. 1851, angeführt von Santen-Kolff, Bayr. Blätter 1892, S. 99.

gegebene Versprechen zurück und fuhr fort, an dem Riesenbau seiner Tetralogie zu arbeiten, ohne zu wissen, ob und wo sein neues Werk das Licht der Bühne erblicken würde, ohne selbst zu ahnen, wie er es dem Publikum je in einer seinen Absichten entsprechenden Form vorführen könnte, und nur durch Liszts schöne Worte ermutigt: „Mach' Dich nur heran, und arbeite ganz rücksichtslos an Deinem Werke, für welches man allenfalls dasselbe Programm aufstellen könnte, wie das Domkapitel zu Sevilla bei Erbauung der Kathedrale dem Architekten stellte: Bauen Sie uns solch einen Tempel, dass die künftigen Generationen sagen müssen: das Kapitel war närrisch, so etwas Ausserordentliches zu unternehmen. — Und doch steht die Kathedrale da."[1]) Die Komposition der Dichtung rückte verhältnismässig rasch vorwärts. Am 1. Juli 1852 war die Komposition der „Walküre" nach ununterbrochener Arbeit in einem Monat beendet. In den ersten Novembertagen beendigte Wagner das „Rheingold". Hiernach nahm er sogleich die beiden Teile, die er vor dem Entwurfe des Gesamtplanes komponiert hatte, den „Jungen Siegfried" und „Siegfrieds Tod" wieder vor,[2]) um sie zu vollenden und mit dem übrigen Ge-

[1]) Briefe an Liszt I, 154.

[2]) „Siegfrieds Tod" musste stark verändert werden. Zwei völlig neue Szenen, die Nornenszene und die Szene zwischen Brünnhilde und Waltraut, wurden hinzugefügt, andere völlig umgewandelt, insbesondere der Schluss. Von den 2033 Versen der jetzigen „Götterdämmerung" finden sich genau 990, also fast die Hälfte, schon in „Siegfrieds Tod" von 1848 vor. Zudem haben viele Verse der Fassung von 1848 in der Dichtung von 1853 nur sehr geringe Veränderungen erfahren. S. Zenker. Bayr. Blätter 1896, S. 112. — Zwischen der Ausgabe von 1853 und der ersten für die Öffentlichkeit bestimmten von 1863 bestehen keine wesentlichen Unterschiede (Bayr. Blätter 1896, S. 108). — Eine gewisse Anzahl merkwürdiger Varianten ist in den Bayr. Blättern von 1896, S. 205 u. f. veröffentlicht worden.

dicht in Einklang zu bringen. Gegen Weihnachten las er die grosse Dichtung seinen Freunden vor und liess den „Ring" in 25 oder 30 Exemplaren drucken, um ihn an einige Freunde zu verschicken. Am 11. Februar 1853 sandte er die ersten Exemplare an Liszt. Er war sich des ausserordentlichen Wertes seines soeben vollendeten Werkes vollauf bewusst. „Ich bin so unverschämt, es zu sagen," schrieb er an seinen Freund Uhlig, „das Ganze wird das Grösste, was ich je gedichtet."[1])

3.

Nachdem wir den „Ring" in seiner historischen Entstehung verfolgt haben, müssen wir jetzt die innere Handlung dieses gigantischen Werkes näher betrachten. In ihm hat Wagner nicht allein das Schicksal eines Menschen, eines Geschlechtes oder Volkes, sondern das ganze Weltgeschick niedergelegt. Es ist gewissermassen ein doppeltes Drama, und zwar ein menschliches, das mit Siegfrieds und Brünnhildes Tod endigt, und ein göttliches, kosmisches, das auf das menschliche aufgepfropft ist, Wotan zum Helden hat und mit der Götterdämmerung endigt. Mit diesem göttlichen Drama — der grossartigsten und für die Geschichte des Wagner'schen Denkens gewiss wichtigsten Hälfte — wollen wir diese Untersuchung beginnen.

Bei Beginn der Handlung sehen wir Wotan, das Haupt der Asen, den Gebieter der Lichtalben, der die Wonnen der Liebe genossen hat und nach der Weltherrschaft trachtet.[2]) Der Reiz der jungen Liebe ist bereits

[1]) Die Stelle lautet in den „Briefen an Uhlig", — wahrscheinlich infolge der Auslassung des „ich" — „das Grösste, was je gedichtet" (S. 246).

[2]) Briefe an Röckel, S. 67.

ein wenig verflogen.[1]) Einst hatte er seine Gattin Fricka mit solcher Glut geliebt, dass er ein Auge geopfert hatte, um sie zu erringen: jetzt beginnt er die ewigen Bande, die ihn an sie fesseln, drückend zu finden; er ist der Ketten müde, die ihm die unruhige Eifersucht seiner Gattin noch schwerer macht. So hat gerade ihr Bund, die Folge des natürlichen Irrtums der Liebe, die sich ewig wähnt und sich dem Gesetze des Wechsels entziehen will,[2]) gerade dieser Bund hat in seinem Herzen dis Selbstsucht und „Lieblosigkeit“ entstehen lassen, die der Urquell alles Übels der Welt ist.[3]) Ehrgeiz hat seine Seele erfüllt. Gewiss hat er die Liebe — jenes Urgesetz, das alle Kreatur — „soweit Leben und Weben — in Wasser, Erd' und Luft, — wo Kraft sich nur rührt —

[1]) „Walküre“, 2. Akt (Ges. Schr. VI, 37).

[2]) Auch in den „Briefen an Röckel“ (S. 28 u. f.) hebt Wagner den Gedanken hervor, dass die Liebe notwendig vergänglich und keineswegs ewig ist, dass das Gesetz der Veränderung die Liebe der Menschen beherrscht, wie all ihr Thun, und dass es ein Irrtum ist, eine Vereinigung, aus der die Liebe entschwunden ist, durch eheliche Treue künstlich aufrecht erhalten zu wollen.

[3]) In den „Briefen an Röckel“ bezeichnet Wagner dieses Nachlassen der Liebe Wotans zu Fricka als Keim alles Unheils, das die Götter bedrückt. „Wo liegt nun der Keim dieses Unheils? Sieh die erste Szene zwischen Wotan und Fricka — die endlich bis zu der Szene im 2. Akte der Walküre führt. Das feste Band, das beide bindet, entsprungen dem unwillkürlichen Irrtum der Liebe, über den notwendigen Wechsel hinaus sich zu verlängern, sich gegenseitig zu gewährleisten, dieses Entgegentreten dem ewig Neuen und Wechselvollen der Erscheinungswelt — bringt beide Verbundene bis zur gegenseitigen Qual der Lieblosigkeit.“ Und gerade weil Wotan den Keim dieser Lieblosigkeit in seinem Herzen trägt, kann er der Macht des Ringes und Alberich nicht widerstehen. Dieser vermöchte nichts über den Gott, wenn er dem Gesetz der Liebe ununterbrochen gefolgt wäre.

und Keime sich regen"[1]) — zu Weib und Liebe treibt, — im Herzen Wotans nicht ersticken können. Aber ihn gelüstet dennoch, ohne dass er auf die Wonne der Liebe verzichtet hätte, nach Macht. Unter der Weltesche sprudelte eine Quelle, deren rinnende Wasser Weisheit raunten: für einen Trunk aus diesem Born der Weisheit hatte Wotan sein eines Auge darangegeben. Dann schuf er sich „aus der Welt-Esche weihlichstem Aste" einen Speer; mit der Spitze dieser Wunderwaffe „sperrt Wotan die Welt"; Treue-Runen heiliger Verträge sind in den Schaft geschnitten. Mit diesem Speer herrscht Wotan über das All; seinem Gesetze gehorcht das Gezücht der Riesen, ihm neigen sich die Nibelungen, alle böswilligen Mächte sind seiner Herrschaft unterthan.[2]) Mit andern Worten, und ohne Metaphern gesprochen,

---

[1]) „In der Welten Ring
ist nichts so reich,
als Ersatz zu muten dem Mann
für Weibes Wonne und Wert.
Soweit Leben und Weben,
in Wasser, Erd' und Luft,
viel frug ich,
forschte bei allen,
wo Kraft nur sich rührt
und Keime sich regen:
was wohl dem Manne
mächtiger dünk',
als Weibes Wonne und Wert?
Doch so weit Leben und Weben,
verlacht nur ward
meine fragende List:
in Wasser, Erd' und Luft
lassen wir nichts
von Lieb' und Weib." (Ges. Schr. V, 225, „Rheingold", Sz. 2.)

[2]) Ges. Schr. VI, 37, 104, 179.

begnügt sich Wotan nicht mehr damit, seinem Instinkt zu folgen und, wie die andern Kreaturen, dem Gesetz der Liebe zu folgen. Er erwirbt sich das Wissen, das ihn von nun an im Leben leiten soll.[1]) Mit dem Wissen aber strebt er nach Macht und unterwirft die Welt der Gerechtigkeit und dem Gesetz. Endlich gelüstet es ihn, sich und sein Werk dem Grundgesetz alles Lebens, dem Gesetze des Wechsels und Todes, zu entziehen. Er trachtet nach ewiger Herrschaft und lässt die Riesen den majestätischen Göttersitz Walhall errichten, der die Welt beherrscht, und ihm seine Allmacht für immerdar sichert.

Aber Wotans Macht steht auf schwachen Füssen. Er hat den rechten Preis seines neuen Ruhmes nicht gezahlt. Wer immer nach Macht strebt, muss in der That auf die Liebe verzichten. So will es das Verhängnis der Dinge. Aber Wotan hat nicht auf die Liebe verzichtet. Er hat den Riesen wohl versprochen, ihnen Freia, die Göttin der Jugend und Liebe, zum Lohn für ihre Arbeit zu geben, aber in seiner Seele hat er sich entschlossen, dieses Versprechen zu umgehen. Der verschlagene Loge, der Geist des Feuers, der List und des Bösen, hat ihm versprochen, ein Mittel ausfindig zu machen, das Freia den Göttern erhält.

---

[1]) Das eine Auge, das Wotan geblieben ist, ist eben das Wissen, das bei ihm die Stelle des Instinktes vertritt; der Instinkt wäre demnach das andere Auge, das Wotan hingegeben hat, um am Borne der Weisheit zu trinken. Wenn Wotan zu Siegfried sagt: „Mit dem Auge, — das als andres mir fehlt, — erblickst du selber das eine, — das mir zum Sehen verblieb" (Ges. Schr. VI, 160), so bedeuten diese etwas rätselhaften Worte, dass Siegfried den Wotan mit dem Auge des Instinktes betrachtet, also mit dem Auge, das dem Gotte fehlt, mit andern Worten mit der natürlichen Hellsichtigkeit einer freien Natur. S. Ernst, „L' Art de R. Wagner", S. 430, Anm.

In den Tiefen der Erde hat indessen ein scheusslicher und furchtbarer Zwerg aus dem Geschlechte der Nibelungen oder Schwarzalben, Alberich, das Opfer vollbracht, das Wotan nicht bringen wollte. Er hat die Liebe verwünscht, und um diesen furchtbaren Preis den Wellenmädchen den unvergleichlichen Schatz, der ihnen anvertraut war, das Rheingold, entreissen können. Dieses Gold, das bisher als funkelnder und unnützlicher Schmuck im Schosse des dunklen Wogenreiches geruht hatte, soll in den Händen des ehrgeizigen Zwerges zur furchtbaren Waffe werden: der düstere Nibelung schmiedet davon einen Reif, der ihm die ganze Welt unterthan macht.[1]) Mit Hilfe dieses Ringes unterjocht er seine Brüder, die Nibelungen, und zwingt sie, ungeheure Reichtümer für ihn anzuhäufen; im Besitze dieses unerschöpflichen Schatzes fühlt er sich stark genug, die Götter und Göttinnen einst zu beherrschen; er wird sie durch den Reiz des Goldes sich dienstbar machen und sie zwingen, sich seinem Joch zu beugen, die Liebe zu verfluchen. — Aber Wotan wird durch Loge von Alberichs Thun benachrichtigt. Als der Gott ihn drängt, sein Versprechen inne zu halten und Freia aus den Händen des Riesen zu befreien, erklärt Loge, dass nur ein einzig Gut in aller Welt ihnen den Verlust des Weibes aufwiegen könnte; es ist das Rheingold, um dessentwillen Alberich die Liebe verwünscht hat. Und die Riesen verlangen alsbald dieses Gold als Lösegeld für Freia. Mit Loges Hilfe gelingt es Wotan, auch den Alberich zu fangen und ihn zur Herausgabe seiner Schätze und des Ringes zu zwingen. Zur Verzweiflung getrieben, spricht der Zwerg über diesen Ring, den er um eines Fluches Preis gewonnen hat, den schrecklichen Fluch aus: er soll Aller Begierde entflammen,

---

[1]) Ges. Schr. V, 210 u. f., 227.

ohne Einem zu nützen, er soll Allen, die ihn an der Hand tragen, Tod und Verzweiflung bringen. Inzwischen giebt Wotan den Riesen den Hort Alberichs als Lösegeld für Freia. Den Ring zwar möchte er als Wahrzeichen der Allmacht für sich behalten. Aber die Riesen fordern diesen Ring vor allen andern Schätzen, und Wotan wird durch die geheimnisvolle Erscheinung der Erda gewarnt, dass dem Göttergeschlecht grosse Gefahr drohe, wenn er den Schicksalsring durchaus behalten wolle. Er versteht sich somit nach schmerzlichem Seelenkampfe dazu, auch dieses Pfand der Allmacht abzutreten. Das ursprüngliche Unrecht ist also zum dauernden geworden. Wenn die Weltordnung wieder hergestellt werden sollte, so hätte Wotan das Rheingold den beraubten Wellenmädchen wiedergeben müssen, deren wehmütige Klage bis zu den Göttersitzen hinaufdrang. Aber Wotan hat diese That der Gerechtigkeit und Liebe nicht vollbracht; er hat vielmehr selbst nach dem Ringe getrachtet,[1]) und ihn dann, als er ihn nicht behalten konnte, den Riesen als Entgelt für Freia gegeben. Er hat also Walhall, das sichtbare Zeichen und Pfand seiner Herrschaft, mit verfluchtem Lohne bezahlt,[2]) und seine Herrschaft ist übel begründet, da sie auf Unrecht beruht. Seine Macht ist wankend, denn solange das Rheingold den Tiefen der Stromes nicht zurückgegeben wird, kann Wotan befürchten, dass der Ring wiederum in Alberichs Hände fällt und ihm von neuem jene Allmacht verleiht, der auch die Götter sich beugen müssen, und die er erlangt hatte, indem er die Liebe verwünschte.

---

[1]) Wotan gelüstet es nach dem Ringe, wiewohl er sehr gut weiss, dass er den Rheintöchtern Unrecht thut, indem er das Gold behält, das ihnen gehört und das Loge selbst ihnen zurückzuerstatten versprochen hat (Ges. Schr. V, 228 u. f., 260 u. f., 268).

[2]) „Mit bösem Zoll — zahlt' ich den Bau" (Ges. Schr. V, 65).

Wotan hat also seinen ehrgeizigen Traum der Ewigkeit und Allwissenheit zu büssen. Zwischen Liebesverlangen und unreinem Gold- und Machtdurst hin und her gerissen, sieht er sich bald in ein unentwirrbares Netz von Widersprüchen verstrickt, bis er schliesslich, vom Schmerze bewältigt, an seinem Werke verzweifelt, dann aber zur höchsten Entsagung sich aufschwingt und die erhabene Notwendigkeit des erlösenden Todes erkennt.

Zuerst war es die Furcht, die sein Glück zerstören sollte. Wotan wollte wissen; er trank aus dem Borne des Wissens. Seitdem lebt er nicht mehr allein in der Gegenwart wie ein instinktives Wesen; er berechnet seine Thaten und sucht die Schleier der Zukunft zu durchdringen. Und siehe da! sein Wissen, das ihm seine Herrschaft gewährleisten sollte, wird ihm zur Quelle des Elends und lässt ihn schon von Weitem schlimme Gefahren erschauen. Erda, die „Seherin", schreckt sein Herz durch dunkle und drohende Wahrsagungen. Sie ist „der ew'gen Welt Ur-Wala", die „Urweltweise";[1] sie kennt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft:

„Bekannt ist ihr
was die Tiefe birgt,
was Berg und Thal,
Luft und Wasser durchwebt.
Wo Wesen sind,
weht ihr Atem;
wo Hirne sinnen,
haftet ihr Sinn."[2])

Sie schläft mit Reif bedeckt in der tiefsten Tiefe des ewigen Abgrunds.

---

[1]) Ges. Schr. V, 261; VI, 152.
[2]) Ges. Schr. VI, 153.

„Ihr Schlaf ist Träumen,
ihr Träumen Sinnen,
ihr Sinnen Walten des Wissens.“[1])

Und während sie schläft, weben die Nornen das Seil des Schicksals und spinnen fromm, was sie weiss.[2]) Man sieht, Erda ist nichts als das dumpfe Bewusstsein der blinden Notwendigkeit, die nach Wagners philosophischer Anschauung das All regiert.[3]) Kein Wesen, das in der Zeit lebt und dem Instinkte gehorcht, kennt sie; sie offenbart sich nur Wotan, der wissen und voraussehen wollte. Und ihre Weissagungen voll dunkler Drohungen bohren den Stachel der Sorge in das Herz des Gottes. Er nennt sie „Ursorge“, „Urmütter-Furcht“.[3]) Sein Wissen erfüllt ihn mit Furcht, er möchte dem Ansturm irgend eines Feindes schmählich erliegen. Er fürchtet das Ende, und

[1]) Ges. Schr. VI, 153.

[2]) Ernst sieht in Erda die Personifikation der Natur („L'Art de R. Wagner“, S. 434.). Diese Deutung ist nach meinem Empfinden zu unbestimmt und trägt dem Charakter hoher Weisheit, der Erda zu eigen ist, nicht Rechnung. Sie ist nicht die Natur, die Notwendigkeit selbst, denn die Notwendigkeit ist nach Wagners Vorstellung blind (S. S. 207) und offenbart sich im unbewussten Instinkt. Sie ist nur der Widerschein der Notwendigkeit in einer unendlichen Vernunft; sie ist die Allwissenheit der Welt. Sie ist also der Notwendigkeit selbst u n t e r t h a n und könnte ihr keine Gesetze vorschreiben. Darum versagt auch ihre Weisheit vor Wotans Willen („dein Wissen verweht vor meinem Willen“, Ges. Schr. VI, 156), als dieser seinem Ewigkeits-Traume entsagt und selbst will, was die Notwendigkeit will.

[3]) Ges. Schr. VI, 157. Der letzte Ausdruck ist reichlich dunkel. Soll Erda die Göttin der Mütter-Furcht sein, oder sind wohl die „Urmütter“ jene „Mütter“, von denen Goethes zweiter Faust spricht, jene geheimnisvollen Gottheiten, die fern in der schrecklichsten Einsamkeit thronen?

diese Furcht macht ihn „lieblos".[1]) Sie bestimmt von nun an sein Thun, sie nimmt ihm für immer den Frieden der Seele und beraubt ihn der Freuden, welche alle Wesen geniessen, die sich ihrem Instinkt frei hingeben, ohne das Schicksal ändern oder die Schleier der Zukunft lüften zu wollen.

Seines Glückes beraubt, weil er weiss, wird Wotan in seiner Freiheit auch noch von den Gesetzen bedroht, die er selbst der Welt gegeben hat. Wenn er auch durch die Verträge, welche die in den Schaft seines Speers geschnittenen Runen verbürgen, über die Welt herrscht, so ist er doch seinerseits der Sklave dieser Verträge. Er hat den Riesen den Hort Alberichs und seinen Ring als Entgelt für ihre Arbeit gegeben; er ist durch diesen Pakt gebunden. Er kann nichts gegen die Riesen unternehmen; es ist ihm versagt, das Pfand, das er ihnen gegeben hat, zurückzufordern; denn wenn er etwas ist, so ist er es kraft der Verträge, die er geschlossen hat, und der Schaft seines allmächtigen Speers würde in seiner Hand zersplittern, wenn er den geschworenen Eid bräche.[2]) All sein Mut, all seine Macht sind also nicht im Stande, das ursprüngliche Unrecht wieder gut zu machen und den Riesen den Ring des Nibelungen wieder abzunehmen. Und was er versucht, um dem Schicksal zu entgehen, kann seine Pein nur mehren. Erdas Weissagungen erfüllen ihn so mit Bangen, dass er sie bis in das Erdinnere verfolgt, um ihr ihre Geheimnisse zu entreissen. Und die Göttin giebt seinem Liebeswerben nach; der

---

[1]) „Die Furcht vor dem Ende ist der Quell aller Lieblosigkeit, und sie erzeugt sich nur da, wo selbst bereits die Liebe erbleicht" (Briefe an Röckel, 35). Weil die Liebe den Wotan nicht mehr leitet und beherrscht, hat er wissen wollen und durch das Wissen Furcht gelernt.

[2]) Ges. Schr. V, 219; VI, 40, 124 u. f.

Stolz ihres Wissens weicht, und sie schenkt dem Gotte ein Kind, die Walküre Brünnhilde;[1]) auch sagt sie ihm die Zukunft voraus. Es sind die Scharen Alberichs, prophezeit sie ihm, welche die Macht der Götter bedrohen. Hassestrunken späht der Nibelung nach Rache. Wenn er je den Ring wieder erlangt, wird Walhall untergehen. Mit seinen dunklen Scharen wird er die Götterburg stürmen; mit Hilfe des Ringes wird er die Helden von Walhall dem Wotan abtrünnig machen und zu seinem Dienste zwingen: das würde das Ende der seligen Götter sein! — Um diese Gefahr zu beschwören, sucht Wotan Hilfe beim Menschengeschlechte, das er bis dahin tyrannisch verschüchtert und durch trügende Verträge zu blindem Gehorsam gezwungen hatte. Auf seinen Befehl entflammen die Walküren, die Wunschmädchen,[2]) von neuem den Mut der Menschen; durch Krieg und rauhe Abenteuer erziehen sie ein Heldengeschlecht, das Walhall zur Stunde des Kampfes wohl zu beschirmen vermag. Wotan selbst gattet sich unter

[1]) Es ist darauf hinzuweisen, dass Brünnhilde im Gegensatz zu den Behauptungen der meisten Kommentatoren das einzige Kind Erdas und Wotans ist. Dieser sagt in der That: „von mir doch barg sie ein Pfand: — der Welt weisestes Weib — gebar mir, Brünnhilde, dich“ (Ges. Schr. VI, 38). Und Erda desgleichen: „Ein Wunschmädchen gebar ich Wotan“ (VI, 154). Die acht andern Walküren, mit denen Brünnhilde aufgezogen ward (VI, 38), sind wohl Töchter Wotans, aber nicht von Erda; sie sind, wie Fricka sagt, „die schlimmen Mädchen, die wilder Minne Bund dir gebar“ (VI, 30).

[2]) Dieser von Wagner für die Walküren, insbesondere für Brünnhilde, Wotans Liebling, oft gebrauchte Ausdruck ist die getreue Verdeutschung des norwegischen ôskmaer (einer Bezeichnung der Walküren in der Edda) und bedeutet bei Wagner entweder „aus Wotans Wunsch entstandene Maid“ oder „Wotans Wunsch vollstreckende Maid“.

dem Namen Wälse mit einer Sterblichen und erzeugt ein menschliches Paar, Siegmund und Sieglinde; mit seinem Sohne Siegmund durchstreift er die Wälder nach Art der Wölfe und härtet Körper und Seele des jungen Helden durch zahllose Prüfungen ab. Eines Tages, so hofft er, wird Siegmund die That vollbringen, die den Göttern versagt ist: er wird den Riesen töten, der in Gestalt des Drachen Fafner den Hort und den Ring des Nibelungen in seiner Höhle birgt, und somit Alberichs Hoffnung für immer vernichten. Eitle Hoffnung! Schon übertrifft Siegmund alle Männer an Tapferkeit; da flieht er, nach ungleichem Kampfe, von seinen Gegnern verfolgt, mit Wunden bedeckt und ohne Waffen in Hundings, seines Feindes, Hütte: als dieser ihn erkennt, scheint es um ihn geschehen. Da aber trifft er in der Hütte seines Feindes — seine Schwester Sieglinde, die Hunding, den Verhassten, wider Willen geheiratet hat. Sie zeigt ihm das Siegsschwert Nothung, das Wälse ihm einst verhiess; die zwei Wälsungen vereinigen sich in Liebe und entfliehen zusammen, von Hunding verfolgt. Ein Kampf entspinnt sich; Wotan möchte dem Siegmund den Sieg schenken. Aber sein Weib Fricka lehnt sich wider diese Entscheidung auf. Als Hüterin der Sitte erhebt sie im Namen der verletzten Keuschheit Einspruch gegen die blutschänderische Liebe von Bruder und Schwester und fordert Siegmunds Tod. Und wie Wotan versucht, den Helden zu retten, den er liebt, thut sie ihm siegreich dar, dass Siegmund die Heldenthat, die der Gott von ihm erwartet, nicht vollbringen kann. Wenn er tapfer ist, so dankt er seine Tapferkeit Wotan; der Gott hat Kühnheit und Ehrgeiz in seine Brust gelegt; er hat seine Vermessenheit gegen die göttlichen Gesetze begünstigt; er hat ihn seine Schritte zu Hundings Hütte lenken lassen; er hat

endlich in der Stunde der Not das rettende Schwert in seine Hand gelegt. Siegmund ist also nur Wotans Geschöpf; er hat ebensowenig wie sein Vater das Recht, Fafnern die Stirn zu bieten und den Ring heimzuholen. Und der besiegte Gott kann nur das Haupt beugen und die Gesetze verfluchen, die er selbst geschaffen hat, und deren Sklave er jetzt ist.

„In eig'ner Fessel
fing ich mich: —
ich unfreiester Aller!“ [1])

Siegmund muss fallen.

Da entsteht in der Seele des Gottes, aus der unendlichen Verzweiflung, die ihn quält, das Gefühl, das ihn allein aus seinen Ängsten erlösen kann: die Verzichtleistung, die freiwillige Annahme des Todes. Er sieht keine Mittel und Wege mehr, gegen das Schicksal anzukämpfen. Wie sollte er auch ein wahrhaft freies Wesen schaffen können, ein Wesen, das anders als er, das unabhängig wäre, und doch den Ring wiedergewinnen, das erste Unrecht wieder gutmachen könnte.

„O göttliche Schmach!
O schmähliche Not!
Zum Ekel find' ich
ewig nur mich
in allem, was ich erwirke!
Das Andre, das ich ersehne,
das Andre erseh' ich nie;
denn selbst muss der Freie sich schaffen —
Knechte erknet' ich mir nur!“ [2])

Wotan sieht sich also einem unerbittlichen Geschick gegenüber. Der Fluch, der auf Allen liegt, die Alberichs Ring berührt haben, lässt alle seine Pläne scheitern.

---

[1]) Ges. Schr. IV, 36.
[2]) Ges. Schr. IV, 41.

„Was ich liebe, muss ich verlassen,
morden, was je ich minne,
trügend verraten
wer mir vertraut! —
Fahre denn hin,
herrische Pracht,
göttlichen Prunkes
prahlende Schmach!
Zusammenbreche,
Was ich gebaut!
Auf geb' ich mein Werk;
Eines nur will ich noch:
das Ende — —
das Ende! —"[1])

Und Wotan segnet in der Qual seiner Ohnmacht, in dem furchtbaren Verlangen, seinem unheilbaren Leid in den Trümmern des Weltsturzes ein Ende zu bereiten, mit grimmem Herzen den künftigen Herrn der Welt, Hagen, den Sohn Alberichs, den der Nibelung in Hass erzeugt hat, wie Siegmund vom Gotte in Liebe erzeugt ward —:

„So nimm meinen Segen,
Niblungen-Sohn!
Was tief mich ekelt,
dir geb' ich's zum Erbe,
der Gottheit nichtigen Glanz:
zernage sie gierig dein Neid!"[2])

Eine letzte Prüfung bricht Wotans Stolz vollständig. Er hat der Walküre Brünnhilde, der Vertrauten seiner geheimsten Gedanken, seiner vor allen geliebten Wunschmaid befohlen, Siegmund zu fällen. Aber Brünnhilde lässt sich von Liebe und Mitleid hinreissen und gehorcht

---

1) Ges. Schr. VI, 42.

2) Ebenda, 43.

den Befehlen Wotans nicht, denn sie glaubt sicher, den wahren Willen ihres Vaters auszurichten, wenn sie Siegmund beisteht. Sie sucht also dem Sohn Wälses den Sieg zu geben: da erscheint Wotan selbst und zerbricht mit seinem Speere das Schwert, das er Siegmund gegeben . . . Hunding stösst dem Unbewehrten sein Schwert in die Brust. Zu dem Schmerze, einen geliebten Sohn zu fällen, tritt bei Wotan der Zorn, sein teuerstes Kind in Auflehnung gegen seine Befehle, im Trotz gegen seine Hoheit zu sehen. Und die Ungetreue trifft seine furchtbare Züchtigung:

„Durch meinen Willen
warst du allein:
gegen ihn doch hast du gewollt;
meinen Befehl nur
führtest du aus:
gegen ihn doch hast du befohlen;
Wunsch-Maid
warst du mir:
gegen mich doch hast du gewünscht;
Schild-Maid
warst du mir:
gegen mich doch hobst du den Schild;
Loos-Kieserin
warst du mir:
gegen mich doch kiestest du Loose;
Helden-Reizerin
warst du mir:
gegen mich doch reiztest du Helden.
Was sonst du warst,
Das sagte dir Wotan:
Was jetzt du bist,
das sage dir selbst!

Wunschmaid bist du nicht mehr;
Walküre bist du gewesen: —
nun sei fortan
was so du noch bist! . . .
Von göttlicher Schar
bist du geschieden,
ausgestossen
aus der Ewigen Stamm . . .
Hierher auf den Berg
banne ich dich;
in wehrlosen Schlaf —
schliesse ich dich;
der Mann dann fange die Maid,
der am Wege sie findet und weckt.“ [1])

Und doch lässt sich Wotan von den flehentlichen Bitten seines Kindes erweichen. Sein Zorn lässt nach und macht einer grossen Schwermut Platz: Brünnhilde ist, das weiss er, nur ein Stück von ihm, sie ist seine Liebe zu dem Helden, den er gefällt hat, um einem Gesetze zu gehorchen, das er jetzt hasst; sie ist sein „besseres Ich“, das er den gebieterischen Forderungen seiner Vernunft hat opfern müssen. Er kann sie keinem Feigling, keinem Unwürdigen überlassen, ohne sich selbst zu entwürdigen. Er will also Jeden, der Furcht kennt, von dem Felsen, auf dem seine Tochter schlummert, abschrecken. Um die schlummernde Brünnhilde soll ein Flammenwall emporlodern, den niemand, der den Speer des Gottes fürchtet, durchdringt. Keiner kann die Walküre erringen, wenn nicht der Held, der noch freier ist, als Wotan selbst, — der auserkorene Mensch, der allein die Welt retten kann. Und als Wotan der Walküre mit

---

[1]) Ges. Schr. VI, 72—74.

einem Kusse die Gottheit nimmt und die entschlummerte Jungfrau zart auf einem niedrigen Mooshügel bettet, über den eine Tanne sich ausstreckt, erwartet sie, unter dem Stahlschild gebettet, den Befreier, der sie erwecken soll. Es ist in Wahrheit seine eigne Seele, sein eigener Lebensdurst, den er so zu Grabe gelegt hat.

Seitdem hat er auf seinen Macht- und Ewigkeits-Traum verzichtet. Er handelt nicht mehr, er kämpft nicht mehr. Er thut nichts mehr, um die seiner Herrschaft drohende Katastrophe abzuwenden. Er durchzieht die Welt als Wanderer, als unthätiger Zuschauer der Ereignisse, die auf Erden stattfinden und einer neuen Weltordnung vorangehen.[2] Er fürchtet auch Erdas Wissen nicht mehr. Er sagt der Seherin:

„Um der Götter Ende
grämt mich die Angst nicht,
seit mein Wunsch es — will!
Was in Zwiespalts wildem Schmerze
verzweifelnd einst ich beschloss,
froh und freudig
führ' ich es frei nun aus.“ [3]

Wotan hat das ewige Gesetz des Wechsels, das die Erde regiert, erfasst: alles, was ist, wird geboren, wächst, liebt, mehrt sich und stirbt, Götter wie Menschen. Er gehorcht nun der grossen Notwendigkeit, und zwar nicht mehr wie einst, wo er Siegmund grimmen Herzens der List und Rache

---

[1]) „Der Feige fliehe — Brünnhildes Fels: — denn einer nur freie die Beut, — der freier als ich, der Gott“ (Ges. Schr. VI, 83).

[2]) „Zu schauen kam ich, — nicht zu schaffen“ (Ges. Schr. VI, 128), sagt Wotan zu Alberich.

[3]) Ges. Schr. VI, 156; desgl. in den Briefen an Röckel, S. 38, wird Wotan von Wagnern als „mein untergangsbedürftiger jovialer Gott“ bezeichnet.

Frickas preisgab und den Sohn des Nibelungen als künftigen Herrn der Welt segnete, — sondern in freudiger Unterwerfung, in männlichem Ertragen des Unvermeidlichen. Er grollt dem Schicksal nicht mehr, sondern fügt sich; er verneint nicht mehr, er verflucht das Leben nicht mehr; er bejaht, er will nicht mehr da sein. In der ewigen Nacht sollen die Götter versinken, aber der Mensch wird leben und herrschen an ihrer Statt. Siegfried, dem Sohne Siegmunds und Sieglindes, dem freien Helden, der keine Furcht kennt, der den Göttern nichts schuldet und von ihnen nicht Ratschlag noch Hilfe erhalten hat, ihm vermacht Wotan sein Erbe. Er soll dem Drachen den Hort entreissen, er die schlummernde Brünnhilde wecken. In Liebe vereint, sollen sie beide die befreiende, erlösende That vollbringen und den Rheintöchtern das geraubte Gold zurückerstatten.[1] Jetzt hat Wotan die

[1]) Nur in diesem Augenblicke schwebt ihm deutlich der Gedanke vor, das Gold den Rheintöchtern zurückzuerstatten, wie Loge es ihm von Anfang an geraten hatte. (Ges. Schr. V, 260.) Im ‚Rheingold‘ möchte Wotan den Ring für sich behalten; in der ‚Walküre‘ will er es den Riesen durch einen Helden wieder abnehmen lassen, und zwar mit der Absicht, auf diese Weise selbst wieder in Besitz des Ringes zu kommen. In seinem Zwiegespräch mit Erda sagt er indessen ausdrücklich zu der Seherin: „Wachend wirkt — dein wissendes Kind Brünnhilde — erlösende Weltenthat.“ (Ges. Schr. VI, 156). Diese erlösende That kann aber nichts andres sein, als die Zurückgabe des Ringes an die Rheintöchter. Eine Stelle in den Briefen an Röckel (S. 36) bestätigt diese Auslegung der Worte Wotans. Wagner sagt in der That: „Erst als der Ring auch Siegfried verderben muss, begreift er (Wotan), dass einzig diese Wiedererstattung des Geraubten das Unheil tilgt, und knüpft daher die Bedingung seines gewünschten eigenen Unterganges an diese Tilgung eines ältesten Unrechts.“ In dem Augenblicke, wo Wotan mit Erda im Zwiegespräch ist, hat Siegfried den Ring in der That dem Fafner abgewonnen und von diesem erfahren, welcher Fluch

Sorge besiegt, die Freiheit wieder erlangt. Jetzt ist er mächtiger als Erda selbst, denn das Wissen der Seherin hat da ein Ende, wo der freie Willen beginnt, der Willen, der sich dazu aufgeschwungen hat, die Welt-Ordnung zu wollen. Denn die Notwendigkeit und nicht die Weisheit beherrscht die Erde, und Wotan hat sich durch seine freiwillige Annahme des Schicksals mit dieser Notwendigkeit selbst identifiziert.

Dennoch erwacht der Herrscherwille noch ein letztes Mal in ihm. Er begegnet Siegfried, dem Drachentöter. Der Held schwingt das Schwert, das er sich selbst aus den Trümmern von Siegmunds Schwerte geschmiedet hat, und will den Flammenwall, der Brünnhilde umschliesst, durchbrechen. Als Wotan dies sieht, erwacht die Eifersucht in ihm. Er möchte den jungen Furchtlosen zurückhalten und ihn daran hindern, dass er bis zu der Walküre durchdringt; er kann sich nicht entschliessen, Die, welche seine Wunschmaid war, der Liebe eines Sterblichen ohne Kampf zu überlassen. Als er sieht, dass Siegfried ihm Trotz bietet, entbrennt sein Zorn. Er will sich von Dem, der an seine Stelle treten soll, nicht einfach bei Seite schieben lassen; er will sich mit ihm messen, und wenigstens mit den Waffen in der Hand unterliegen. Er will kämpfen, seinem höchsten Entschluss zum Trotze. Er träumt selbst von Sieg, einem Siege, der seine Hoffnungen auf ewig vernichten müsste.[1])

auf dem Golde der Nibelungen lastet. Von diesem Augenblick an kann Wotan also voraussehen, dass Alberichs Fluch auch Siegfried nicht verschonen wird, und daraus folgern, dass die Zurückgabe des Hortes an die Wellenmädchen die Weltordnung allein wiederherstellen kann.

[1]) Briefe an Röckel, S. 38 u. f.: „Er (Wotan) ist hier vor seinem Untergange so unwillkürlicher Mensch . . . dass sich —

Er schwingt seinen ewigen Speer, an dem das Schwert, das er Siegmund gegeben, schon einmal zersprungen war. Aber Siegfried hat sein Schwert von sich selbst und haut ihm den Götterspeer in Stücken. Und der besiegte Gott räumt dem siegreichen Menschen, dem „Ewig-Jungen“ reulos das Feld. „Zieh hin!“ ruft er. „Ich kann dich nicht halten.“[1])

Und der Gott kehrt wieder nach Walhall zurück, in der Hand den Stumpf des zerhauenen Speers. Mit stummem Wink gebietet er seinen Getreuen, die Welt-Esche zu fällen. „Des Stammes Scheite — heisst er hinschichten — zum ragenden Hauf' — rings um der Seligen Saal.“ Dann nimmt er den Hochsitz ein; ihm zu Seiten sitzen die bangen Götter; rings um sie im Kreise erfüllen die Helden Walhalls die Halle. Das Seil der Nornen ist gerissen; das ewige Wissen ist zu Ende. Das Schicksal selbst wird sprechen. Stumm, unbeweglich und ernst sitzt Wotan auf seinem hehren Stuhle, des Speeres Splitter fest in der Faust und erwartet das Ende.

„Seiner Raben beide
sandt' er auf Reise:
kehrten die einst
mit guter Kunde zurück,

---

gegen seine höchste Absicht — noch einmal der alte Stolz rührt, und zwar (wohlgemerkt!) aufgereizt durch — Eifersucht um Brünnhilde; denn diese ist sein empfindlichster Fleck geworden. Er will sich gleichsam nicht so bei Seite schieben lassen, sondern fallen — besiegt werden: aber auch dies ist ihm so wenig absichtliches Spiel, dass er in schnell entflammter Leidenschaft sogar auf Sieg ausgeht, auf einen Sieg, der — wie er sagt — ihn nur noch elender machen müsste.“

[1]) Ges. Schr. VI, 163.

dann noch einmal
— zum letzten Mal —
lächelte ewig der Gott.“[1])

Wotan ist sicher, dass das Ende der Götter nahe ist, und richtet all sein Denken auf das letzte Drama, das sich auf Erden abspielt. Die Zukunft der Welt liegt in den Händen der Menschen. Wenn Brünnhilde und Siegfried Wotans letzten Willen erfüllen und den Rheintöchtern den Ring des Nibelungen zurückerstatten, dann wird die Liebe auf Erden herrschen und die künftigen Geschlechter werden in Freude leben. Wenn aber der Ring wieder in die Hände des scheusslichen Alberich gerät, so wird der Hass auf der Welt triumphieren, und sie wird der verhängnisvollen Macht des Goldes ewig unterworfen bleiben. Unter den Augen des lebensmüden Gottes entscheidet sich um den Leichnam des erschlagenen Siegfried das Wohl und Wehe der Welt . . . Endlich erhört Brünnhilde den Wunsch ihres Vaters. Durch den Schmerz geläutert, erschliesst sich ihre Seele der Erkenntnis der höchsten Weltgesetze. In die Tiefen des Rheines wirft sie den Ring, denn sie weiss wohl, dass sie damit das älteste Unrecht sühnt und dem Vater der Götter die Ruhe im Tode giebt, nach der er sich sehnt. „Alles, Alles,“ ruft sie,

„Alles weiss ich:
alles ward mir nun frei!
Auch deine Raben
hör' ich rauschen:
mit bang ersehnter Botschaft
send' ich die beiden nun heim.
Ruhe, Ruhe, du Gott!“[2])

---

[1]) Ges. Schr. VI, 202 u. f.
[2]) Ges. Schr. VI, 253.

Und während Wotans Raben nach Walhall fliegen, verkündet die Walküre, ehe sie sich auf Siegfrieds brennenden Scheiterhaufen stürzt, den Überlebenden das grosse Gesetz der zukünftigen Welt.

„Vergieng wie Hauch
der Götter Geschlecht,
lass' ohne Walter
die Welt ich zurück:
meines heiligsten Wissens Hort
weis' ich der Welt nun zu. —
Nicht Gut, nicht Gold,
noch göttliche Pracht;
nicht Haus, nicht Hof,
noch herrischer Prunk;
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
nicht heuchelnder Sitte
hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
lässt — die Liebe nur sein."[1])

Und als alle Personen des menschlichen Dramas, Siegfried und Brünnhilde, Gunther und Hagen, umgekommen sind, da erscheint zum letzten Mal im Brande Walhalls, in der rötlichen Helle, die am Himmel von fernher wie Nordlichtschein ausbricht, der Held der grossen Welt-Tragödie, Wotan. Seine Seele ist besänftigt, ein „ewiges Lächeln" umspielt seinen Mund, und er geht in der Götterdämmerung unter.

4.

„Wir müssen sterben lernen," schrieb Wagner an seinen Freund Röckel, „und zwar sterben im vollständigsten Sinne des Wortes . . . Wotan schwingt sich

[1]) Ges. Schr. VI, 254 u. f.

bis zu der tragischen Höhe, seinen Untergang zu wollen. Dies ist alles, was wir aus der Geschichte der Menschheit zu lernen haben: das Notwendige zu wollen und selbst zu vollbringen. Das Schöpfungswerk dieses höchsten, selbstvernichtenden Willens ist der endlich gewonnene furchtlose, stets liebende Mensch: Siegfried.“[1]) So ist das Siegfried-Drama nach Wagners Auffassung der natürliche Schluss der Tragödie Wotans und erhält seinen natürlichen Sinn aus dieser Tragödie. Die Verzichtleistung des Gottes ist die notwendige Vorbedingung für das sieghafte Erscheinen des jungen Helden. Eben weil Wotan alles selbstsüchtige Verlangen abgeschworen, jeden Gedanken an Herrschaft aufgegeben, die Menschheit von aller Bevormundung befreit hat, ist die Entstehung des freien, furchtlosen Menschen möglich geworden, der das Unrecht der Götter selbständig wieder gut macht und die Heraufkunft des Reiches der Liebe auf Erden ermöglicht. Wotan hat die Geburt Siegfrieds vorbereitet, vorausgesehen, möglich gemacht; der Held ist somit gleichsam aus seinem Wunsche entsprossen, wie die Walküre Brünnhilde seine „Wunschmaid“ ist. Und wenn Wotan im „Siegfried“ auch kaum auftritt, wenn er in der „Götterdämmerung“ nur in der Schluss-Apotheose erscheint, wo er im Kreise der Götter im brennenden Walhall thront, wenn er also in diesem wie jenem Stücke keinen unmittelbaren Einfluss auf den Gang der Ereignisse ausübt, so lenkt doch unsichtbar und stumm sein Geist die ganze Handlung. Siegfried und Brünnhilde erscheinen uns gleichsam als Verkörperungen des Gottes: in ihnen blüht die bessere Hälfte seiner Seele verjüngt, geläutert und gebessert wieder auf.

---

[1]) Briefe an Röckel, S. 35 u. f.

Siegfried und Wotan stellen uns somit die ununterbrochene Abfolge der Geschlechter, den ewigen Kontrast zwischen dem aufsteigenden und niedergehenden Leben dar. Wotan ist der reife Mann, der, als er den Gipfel erreicht hat, dem Gesetze des Wechsels sich fügt und dem Geschicke, das die Welt regiert, sich überlegen zeigt, indem er freiwillig erfüllt, was die Notwendigkeit ihm auferlegt. Siegfried ist die Jugend, die strahlende, lächelnde Jugend, die im Vollgefühl ihrer Kraft und im Vertrauen auf ihren Stern auszieht, die Welt zu erobern, und die feindlichen oder veralteten Gewalten, die ihr den Weg versperren, mit Einer Bewegung über den Haufen wirft. Alles muss seiner Jugendkraft weichen: er besiegt die brutale Kraft des Drachen Fafner, er vereitelt die Listen des Verräters Mime; ihn hält weder Wotans Speer, noch das Feuer zurück, das Brünnhildens Fels umloht. Und alles beugt sich auch vor dem allmächtigen Zauber seiner strahlenden Erscheinung: Brünnhilde und Gutrune entbrennen in Liebe für ihn; Gunther schwört ihm Freundschaft; das Ungetüm Fafner selbst, der plumpe und finstere Hüter des Hortes, kann sich seines verführerischen Eindruckes nicht erwehren. Er richtet sein brechendes Auge auf ihn, ohne Hass, mit dunkler Bewunderung, und warnt seinen Mörder, ehe er verröchelt, vor den Gefahren, die ihm drohen.

Von der Jugend hat Siegfried auch die volle Unwillkürlichkeit. Wotan hat aus dem Borne der Weisheit trinken und sich nach den Ratschlägen seiner selbstherrlichen Vernunft richten wollen. Siegfried hingegen gehorcht immer dem Urgesetze des Instinktes. Er lebt im Einvernehmen mit der Natur; er versteht das geheimnisvolle Gemurmel des Waldes, er lauscht dem Vogelgezwitscher und versucht es nachzuahmen; er fühlt sich

den Tieren des Waldes nahe, er liebt sie und späht sie in ihren Schlupfwinkeln im Waldesdickicht aus. Er hat keinen andern Führer im Leben, als die Naturtriebe. „Wozu mein Mut mich treibt," sagt er, „das ist mir Urgesetz, und was ich nach meinem Sinne thue, das ist mir so bestimmt: nennt ihr dies Fluch oder Segen, ich gehorche ihm und strebe nicht wider meine Kraft."[1]) Und darum handelt er auch stets ohne Furcht, ohne Zögern, ohne langes Überlegen, ohne Sorge um Vergangenheit und Zukunft, nur der Gegenwart hingegeben. Während Wotan, der auf seine Vernunft und sein Wissen hört, von Sorgen bedrückt ist und vor den drohenden Prophezeiungen der Erda zittert, kennt Siegfried keine Furcht. Vergebens will Mime ihn das Fürchten lehren; er zittert weder vor dem unheimlichen Geheimnis des finsteren Waldes, noch vor dem scheusslichen Drachen, noch vor Wotans Speer, noch vor dem Flammenwall, der Brünnhilde schirmt; er lacht der Ratschläge Fafners, als ihn dieser vor dem Fluche warnt, der sich an den Hort heftet; er lacht der Weissagungen der Wellenmädchen, die ihm den Tod androhen, wenn er ihnen den Ring, den er am Finger trägt, nicht giebt. So geht er heitren Herzens und glücklich durch's Leben; nie quält ihn die Sorge und Unrast ehrgeiziger Seelen, die von der Zukunft ihr Wohl oder Wehe erwarten. Während sich Wotan in unfruchtbaren Macht- und Ewigkeits-Träumen verzehrt, folgt Siegfried schlicht dem Gesetz der Notwendigkeit. Und dieses Gesetz heisst ihn, wie alle Wesen, seine Kraft brauchen und lieben; es treibt ihn zu Abenteuern und führt ihn zum Weibe. Bei allen Ereignissen des Lebens wahrt er sich seine innere Freiheit, denn sein Willen ist mit dem Weltgesetze stets im

[1]) Aufzeichnung von 1848. Ges. Schr. II, 163.

Einklang. Und er erlangt damit das höchste Wissen, ein Wissen, das nicht nachdenkt und rechnet, sondern sich immer nur im Handeln kundgiebt. Siegfried ist in der That ein naiver Mensch, aber nicht völlig bewusstlos; er ist, wie Wagner an Röckel schreibt, „der ihm begreifliche vollkommenste Mensch". Weit entfernt, der Spielball einer blinden Notwendigkeit zu sein, weiss er, was er thut, und handelt im vollen Welt- und Selbstbewusstsein. Nirgends erscheint dieses höhere Bewusstsein deutlicher, als in der Szene zwischen Siegfried und den Rheintöchtern, die ihn erst schmeichelnd und scherzend, dann drohend um den Ring des Nibelungen bitten, den er am Finger trägt, und der seinen Tod verursachen soll. Obgleich Siegfried die Zaubermacht dieses Talismans kennt, benutzt er sie nicht. Er würde ihn in seiner Herzensgüte gern den Wellenmädchen schenken, um ihre Laune zu erfüllen; aber sobald sie ihm drohen und ihn zu schrecken suchen, indem sie ihm seinen nahen Tod prophezeien, behält er den Ring, zum Zeichen, dass er das Fürchten noch nicht gelernt habe. Ihm macht der Tod thatsächlich wenig Sorge, da er ja aller Kreatur gemeinsam ist; nie wird er seinem inneren Gesetze aus Todesfurcht untreu werden: „Der Welt Erbe," sagt er zu den Rheintöchtern,

> „Der Welt Erbe
> gewann mir ein Ring:
> für der Minne Gunst
> miss' ich ihn gern;
> ich geb' ihn euch, gönnt ihr mir Lust.
> Doch bedroht ihr mir Leben und Leib:
> Fasste er nicht
> eines Fingers Werth —
> Den Reif entringt ihr mir nicht!

Denn Leben und Leib
— sollt' ohne Lieb'
in der Furcht Bande
bang ich sie fesseln —
Leben und Leib —
seht! — so
werf' ich sie weit von mir!"[1])

Dies ist das Geheimnis der Tapferkeit, des Frohsinns und der höchsten Freiheit Siegfrieds: er trachtet nicht wie Wotan nach Ewigkeit. Das Leben hat keinen Wert für ihn, wenn er es nicht erhobenen Hauptes durchwandeln, nicht immer dem unwiderstehlichen Naturtrieb folgen kann, der ihn zu Thaten und Liebe treibt. Aber er liebt es nicht um seiner selbst willen; er ist stets bereit, es zu verlassen, und er macht sich aus seinem Leben ebenso wenig wie aus der Erdscholle, die er vom Boden aufhebt und sorglos über die Schulter hinter sich wirft. Auf dem Gipfel der Macht, im Vollglanz seiner sieghaften Jugend, hat sich Siegfried also schon zu jener höchsten Weisheit, zu jener lächelnden Bejahung des Endes erhoben, die Wotan erst am Schlusse seines Lebens erreicht, als das Leid sein Verlangen nach ewiger Macht gobrochen hat.[2])

---

[1]) Ges. Schr. VI, 238.

[2]) In den Briefen an Röckel (S. 39) macht Wagner seinen Freund selbst auf diese Seite von Siegfrieds Charakter aufmerksam. „Allerdings soll mein Held nicht den Eindruck eines gänzlich Bewusstlosen machen: in Siegfried habe ich vielmehr den mir begreiflichen vollkommensten Menschen darzustellen gesucht, dessen höchstes Bewusstsein immer nur im gegenwärtigsten Leben und Handeln sich kund giebt: wie ungeheuer ich dieses Bewusstsein, das fast nie ausgesprochen werden darf, erhebe, wird dir aus der Szene Siegfrieds mit den Rheintöchtern klar werden," u. s. w. — Ich mache ausdrücklich auf dieses „Bewusstsein" aufmerksam, da

Und ebenso wie in Siegfried Wotans „besseres Ich" wieder auflebt, verewigt sich auch in Brünnhilde das unzerstörbare Liebesverlangen des Gottes. Brünnhilde ist, wie wir gesehen haben, die Tochter Wotans von Erda; von ihrer Mutter hat sie die Allwissenheit, von ihrem Vater den Willen. „Keine wie sie" — sagt Wotan — „kannte mein innerstes Sinnen; — keine wie sie — wusste den Quell meines Willens; — sie selbst war — meines Wunsches schaffender Schoss."[1]) Als Wotan sich voller Verzweiflung gezwungen sieht, dem Siegmund seinen Schutz zu versagen, und den Helden, der sein Vertrauen in ihn gesetzt hatte, preiszugeben, also die Quelle der Liebe in seinem Herzen zu verschütten,[2]) bleibt Brünnhilde dem ursprünglichen Willen ihres Vaters getreu, indem sie für das Gesetz der Liebe gegen das traditionelle Gesetz Partei ergreift. Und um sich zu rechtfertigen, sagt sie:

„Die im Kampfe Wotan
den Rücken bewacht,
die sah nun Das nur,
was du nicht sahst: —
Siegmund musste ich seh'n.

---

man Siegfried zuweilen als tierisch bewusstlos bezeichnet hat. Vergl. z. B. das Urteil von Catulle Mendès: „Siegfried ist der kindliche Held, der wilde Waldbursche. Er ist vierschrötig und einfältig; er fürchtet sich vor nichts und wundert sich über nichts. Er ist täppisch wie ein junger Bär und behende wie ein Eichhörnchen;" oder wie St.-Saëns sagt: „Siegfried ist Mannbarkeit und brutale Kraft, nichts weiter. Er ist dumm wie eine Gans, läuft kopflos in jedes Garn und erweckt nicht die geringste Sympathie."

[1]) Ges. Schr. VI, 71.

[2]) „Grässliche Not — den Grimm mir schuf — einer Welt zu Liebe — der Liebe Quell — im gequälten Herzen zu hemmen" (Ges. Schr. VI, 78).

Tod kündend
trat ich vor ihn,
gewahrte sein Auge,
hörte sein Wort;
ich vernahm des Helden
heilige Not;
tönend erklang mir
des Tapfersten Klage —
freiester Liebe
furchtbares Leid,
traurigsten Mutes
mächtigster Trotz:
meinem Ohr erscholl,
mein Aug' erschaute,
was tief im Busen das Herz
zu heil'gem Beben mir traf. —
Scheu und staunend
stand ich in Scham:
ihm nur zu dienen
konnt' ich noch denken."[1])

Diese Liebessehnsucht, die Wotan um den schmerzlichsten Preis aus seiner Seele ausrottet, verkörpert sich also in Brünnhilde, als welche sich gegen das Gesetz der Konvention auflehnt, das Wotans Ehrgeiz der Welt auferlegt hat, und dadurch freiwillig aus dem Göttergeschlechte ausscheidet; denn Wotan kann nicht anders handeln, er muss Brünnhilde ebenso strafen, wie er Siegmund fallen liess, und sein Herz der Liebe verschliessen. Aber durch diese Auflehnung wird die Walküre auch frei; sie wird zur freien und unabhängigen Person, statt nur der Abglanz des Götterwillens zu sein.

---

[1]) Ges. Schr. VI, 77 u. f.

Sie steht von da ab auf eigenen Füssen; sie gehorcht ihrem eigenen Gesetz, wie Siegfried, den sie dem Tode entriss, indem sie seine Mutter Sieglinde erst vor der Wut Hundings und dann Wotans schützte; sie wird somit fähig, an dem grossen Erlösungswerke mitzuarbeiten, das ohne Wotan und die Götter von Walhall vor sich gehen muss.

Die Begegnung Siegfrieds und Brünnhildes — des Mannes und des Weibes — ist das entscheidende Moment dieses Heilswerkes. Sie bezeichnet die Heraufkunft der Menschenherrschaft auf Erden. In der That kann weder Siegfried noch Brünnhilde allein das menschliche Ideal verwirklichen; sie sind nur die beiden Hälften des Menschlichen. Erst in der liebenden Vereinigung von Mann und Weib existiert der vollkommene und wirkliche Mensch, wie Wagner sagt.[1]) Durch die Liebe, die sie für einander empfinden, die sie zu einem Wesen verschmelzen lässt, ist jeder der beiden Liebenden unaufhörlich in dem andern gegenwärtig, wie Wagner es in dem schönen Zwiegespräch ausdrückt, mit dem er das Vorspiel der „Götterdämmerung“ beschliesst:

Brünnhilde: „O wär' Brünnhild' deine Seele!
Siegfried: Durch sie entbrennt mir der Mut.
Brünnhilde: So wärst du Siegfried und Brünnhilde.
Siegfried: Wo ich bin, bergen sich beide.
Brünnhilde: So verödet mein Felsensaal?
Siegfried: Vereint fasst er uns zwei.
Brünnhilde: O heilige Götter,
hohen Geschlechter!
Weidet eu'r Aug'
an dem weihvollen Paar!

---

[1]) Briefe an Röckel, S. 27, 37.

Getrennt — wer mag es scheiden?
Geschieden — trennt es sich nie!

Siegfried: Heil dir, Brünnhild,
prangender Stern!
Heil, strahlende Liebe!

Brünnhilde: Heil dir, Siegfried,
siegender Stern!
Heil, strahlendes Leben!"[1])

Der vollkommene Mensch, der Nachfolger der Götter, ist also geboren. Er hat nur noch die befreiende That zu vollbringen und das Reich der Liebe zu gründen, indem er die Herrschaft des Goldes und der Selbstsucht für immer vereitelt und den Rheintöchtern den Ring des Alberich zurückerstattet. Nichts scheint Dem mehr im Wege zu stehen, da der Ring in Siegfrieds, des Drachentöters, Händen ist ... Und doch wird die erlösende That plötzlich unmöglich: Siegfried giebt den Ring Brünnhilden als Pfand seiner ewigen Treue. Und somit wird der verfluchte Ring durch ein schreckliches Verhängnis — in dem man die Wirkung des von dem Nibelungen ausgesprochenen Fluches „auf seiner tragischen Höhe" erkennt.[2]) — für sie gerade zum Symbol der Liebe. Keine Gewalt auf Erden kann Brünnhilde von nun an zwingen, ihn herauszugeben. Vergebens steigt die Walküre Wal-

[1]) Ges. Schr. VI. 185 u. f.

[2]) Wagner schreibt an Röckel (S. 41): „Schauert es dich aber, dass dieses Weib gerade in diesem verfluchten Ringe das Symbol der Liebe bewahrt, so wirst du ganz nach meiner Absicht empfinden und hierin die Macht des Nibelungen-Fluches auf seiner furchtbarsten, tragischen Höhe erkennen: dann wirst du überhaupt die Notwendigkeit des ganzen letzten Dramas „Siegfrieds Tod" erkennen. Das mussten wir noch erleben, um vollkommen das Unheil des Goldes inne zu werden."

traute zu ihr herab, um ihr Wotans höchstes Verlangen zu offenbaren:

„Des tiefen Rheines Töchtern
gäbe den Ring sie zurück,
von des Fluches Last
erlöst wär' Gott und Welt!"[1])

Brünnhilde weiss nur noch Eines: um dem Gesetze der Liebe zu folgen, hat sie sich von Wotan losgesagt, hat sie auf ihre Göttlichkeit verzichtet; die Liebe ist ihr einziges Gesetz, ihr einziger Gott; der Ring, den Siegfried ihr gab, ist das Pfand ihrer Liebe, und darum kann sie ihn nicht zu Wotans Gunsten opfern. Und somit giebt sie der Waltraute diesen Bescheid:

„Ha! weisst du, was er mir ist?
Wie kannst du's fassen,
fühllose Maid! —
Mehr als Walhalls Wonne,
mehr als der Ewigen Ruhm —
ist mir der Ring:
ein Blick auf sein helles Gold,
ein Blitz aus dem hehren Glanz —
gilt mir werter,
als aller Götter
ewig währendes Glück!
denn selig aus ihm
leuchtet mir Siegfrieds Liebe . . .
Geh' heim zu der Götter
heiligem Rat;
von meinem Ringe
raun' ihnen zu:
Die Liebe liesse ich nicht,

---

[1]) Ges. Schr. VI, 203.

mir nehmen sie nie die Liebe —
stürzt auch in Trümmern
Walhalls strahlende Pracht!“[1])

Der Fluch, der auf dem Golde ruht, erreicht auch Siegfried. Gewiss hat er nicht soviel Macht über ihn, wie über Wotan. Der Gott hat die gierige Hand nach dem Ringe gereckt; er hat — wenn auch nur für einen Augenblick — den Durst nach Gold empfunden.[2]) Auf ihn übt der Fluch also seine volle Wirkung aus: selbst Wotans Seele ist vom Gift der Selbstsucht berührt worden; er hat die Leiden eines zwischen Liebesverlangen und ewigem Machtdurst hin- und hergerissenen Herzens kennen gelernt; das Ungemach, das ihn trifft, ist die logische Folge dieses inneren Konfliktes, der seine Seele zerreisst. Hingegen ist Siegfrieds Seele rein: sie kennt weder Furcht noch Neid; sie ist ganz von Liebe erfüllt; auf sie vermag also Alberichs Fluch in einer Hinsicht wenigstens nichts. Denn wenn dem Helden auch die Kraft des Ringes bekannt ist, so kann er in der Unschuld seiner edlen Seele doch nicht begreifen, wozu wohl die Macht, die ihm so zufiel, ihm nützen könnte.[3]) Der Fluch erreicht den Sieg-

---

[1]) Ges. Schr. VI, 204 u. f. Vergl. Briefe an Röckel, S. 40 u. f.

[2]) „Ich berührte Alberichs Ring — gierig hielt ich das Gold! — Der Fluch, den ich floh, — nicht flieht er nun mich: — was ich liebe, muss ich verlassen, — morden, was je ich minne, — trügend verraten, — wer mir vertraut!“ (Ges. Schr. VI, 42.)

[3]) So erklärt sich sehr einfach eine Reihe von Stellen, die auf den ersten Blick mit einander wie mit dem Grundgedanken des Stückes in Widerspruch zu stehen scheinen. Siegfried erfährt durch den Waldvogel, welche Bewandtnis es mit dem Ringe hat, (Ges. Schr. VI, 139) und weiss sehr wohl, dass er ihn zum „Walter der Welt“ macht (ebenda 238); aber er weiss nicht, was ihm der Ring und der Tarnhelm nützen können („Was ihr mir nützet, weiss ich nicht,“ ebenda 143). Und darum auch entgeht er dem Fluch, wie

fried also nicht innerlich, wie Wotan, sondern nur äusserlich. Er wird wie Brünnhilde das Opfer eines unerbittlichen Geschickes, das erbarmungslos über Alle, die das verfluchte Gold berührt haben, selbst über die Besten, hereinbricht. Er muss unschuldig untergehen, indem er die Schuld der Götter auf sich nimmt und sie durch seinen Tod sühnt. „O ihr, der Eide heilige Hüter!“ ruft Brünnhilde aus, ehe sie sich auf Siegfrieds Scheiterhaufen stürzt:

„O ihr, der Eide
heilige Hüter!
Lenkt euren Blick
auf mein blühendes Leid:
erschaut eure ewige Schuld!
Meine Klage hör',
du hehrster Gott!
Durch seine tapferste That,
dir so tauglich erwünscht,
weihtest du den,
der sie gewirkt,
des Verderbens dunkler Gewalt: —
mich — musste
der Reinste verraten,
dass wissend würde ein Weib!“ —

Dieses verhängnisvolle Schicksal, das durch Alberichs Fluch verursacht ist, lässt Siegfried, nachdem er Brünnhilde verlassen, den Schritt zu Gunthers Palaste lenken. Dort nimmt er aus Gutrunes Händen den Liebestrank entgegen, entbrennt sogleich für die Jungfrau in Liebe und

Wotan weiss (156), und wie selbst Alberich eingesteht („An dem furchtlosen Helden — erlahmt selbst mein Fluch: — denn nicht weiss er des Ringes Wert, — zu nichts — nützt er die neidlichste Macht;“ 210 u. f.)

bittet ihren Bruder Gunther um ihre Hand; er wolle dafür an seiner Statt die Waberlohe, die Brünnhilde schützend umgiebt, durchschreiten und die kriegerische Jungfrau für ihn erobern. Ohne es zu wissen, ohne es zu wollen, wird er an all seinen Schwüren zum Verräter. Gewiss ist diese Bezauberung Siegfrieds durch den Liebestrank in gewissem Masse wohl symbolisch: sie stellt, wie man oft bemerkt hat, die unwiderstehliche Verführung dar, die das Weib auf einen natürlichen Menschen ausübt, der sich der augenblicklichen Empfindung ganz hingiebt und in der Trunkenheit der gegenwärtigen Liebe alle Erinnerung an die Vergangenheit verliert. In diesem Sinne sagt Brünnhilde mit Recht:

„Im hilflosen Elend
achtet mir's hell:
Gutrune heisst der Zauber,
der mir den Gatten entzückt.“ [1])

Gleichwohl steht es fest, dass Siegfried nach Wagners Ansicht nicht schuldig ist, dass er seine Treueschwüre nicht bricht, um eine Laune seiner Sinne zu befriedigen, sondern das unschuldige Opfer eines äusseren Verhängnisses ist, von dem er nichts weiss und für das er nicht verantwortlich ist; seine Ursache liegt nach Wagners Auffassung in jener verderblichen Macht, die das Gold auf die ganze Welt ausübt.[2])

---

[1]) Ges. Schr. VI, 231 u. f.

[2]) Der Gedanke, die Ursache von Siegfrieds Verrat in der verhängnisvollen Macht des Goldes und Alberichs Fluch zu suchen, ist in der Stelle der Briefe an Röckel, die wir S. 328, Anm. 2, erwähnt haben, angedeutet und durch die Musik klar ausgedrückt. In der That erklingt (wie Ernst richtig bemerkt), als Siegfried vor Gunther erscheint, im Orchester alsbald das Motiv des Fluches. Damit ist klar angedeutet, durch welches Schicksal Siegfried in die Hände seiner Feinde gerät.

Siegfried verspricht also Gunthern, Brünnhilden, die aus seinem Gedächtnis wie ausgelöscht ist, für ihn zu gewinnen. Im Schutze seines Tarnhelms, der ihm Gunthers Züge verleiht, durchschreitet er mit leichter Mühe das Feuer und erreicht die verwirrte Walküre, entreisst der sich Sträubenden den Ring, den sie am Finger trägt, und liefert sie dem wirklichen Gunther wehrlos aus, ohne dass sie den Betrug merkte. Machtlos, wie sie ist, da Siegfried ihr den Ring genommen hat, und sie zudem ihre Göttlichkeit verloren hat, muss Brünnhilde sich dem schmählichen Schicksal ergeben. Vergebens sucht sie das undurchdringliche Geheimnis zu durchdringen, das ihren Verstand narrt. Ein Andrer als Siegfried hat den Flammenwall durchschritten! Ein Andrer als Er hat sie gezwungen, sein Lager zu teilen. Und dieser Andre ist Siegfried in Wirklichkeit, den sie im Ringen unbewusst — aber desto verwirrender — trotz seiner Verhüllung an dem leuchtenden Auge fast erkannte.[1]) Alles gerät um Brünnhilde in's Wanken; Alles ist aus den Fugen. Mit Siegfried verbunden, den das Schicksal ihr selbst versprochen, sieht sie sich jäh und gewaltsam von ihm getrennt, von einem Andern erobert. Und als sie kurz darauf Siegfried an Gutrunes Seite erblickt, als sie an seinem Finger den Ring sieht, der ihr geraubt ward, als sie die Arglist erkennt, der sie unterlegen, da empört sich ihr ganzes Wesen vor Ekel und Zorn. Das Leben hat keinen Wert mehr für sie: wie könnte die Walküre den Gedanken ertragen, das Weib eines Feiglings zu sein und Siegfried, den einzigen, ihrer würdigen Helden, ihren wirklichen Gatten, des Vergangenen uneingedenk und Gu-

---

[1]) Wagner erläutert diese Szene selbst in einem Briefe an Röckel, S. 41 u. f.

trunes Liebe geniessen zu sehen! Der Tod allein kann dieses empörende Unrecht, das ihr vom Schicksal widerfuhr, wo nicht wieder gut machen, so doch beenden. Siegfried soll und muss sterben.

Und als der Hass sein Werk gethan hat, als Siegfried unter Hagens Streichen gefallen ist, da weicht der Zauber von der Seele des Helden und sterbend erkennt er seine „heilige Braut“, die ihm im Tode zulächelt. Jetzt kann auch Brünnhilde mit ruhiger Seele, vom Schmerze geläutert, die That vollbringen, die das älteste Unrecht sühnt. Sie ist zur Seherin geworden, sie hat das Geheimnis ihres Schicksals, das der Welt erkannt. Sie zieht den Ring des Nibelungen von Siegfrieds Finger — jenen Schicksalsring, den sie ehedem als Symbol der Liebe angesehen, und dessen ganze verhängnisvolle Macht sie nun kennt. Sie weiss, dass Siegfried und sie durch ihr Leiden die alte Schuld Wotans gebüsst haben, dass sie durch ihren Tod die Welt von aller Selbstsucht, allem Hass erlösen kann. Und freiwillig vollbringt sie diese That bewusster Liebe und giebt den Ring, den die Flammen von Siegfrieds Scheiterhaufen geläutert haben, den Rheintöchtern wieder. Die alte Welt geht in Flammen auf, die Götter sind tot, der Himmel ist leer, die edelsten Helden dahin, aber der Mensch ist durch Brünnhildes Opfer von der Herrschaft des Goldes, der Selbstsucht erlöst: auf der verjüngten Erde kann das Reich der Liebe seinen Anfang nehmen.

5.

Es wäre ebenso gewagt wie vergeblich, die „Gesamt-Idee“ des „Ringes“ in eine Formel zu zwängen. Man kann in diesem so wundervoll mannigfaltigen Werke alles finden.

Es lässt sich darin — und mit Recht — eine sozialistische Tendenz erkennen. Wagner veranschaulicht darin die verderblichen Wirkungen des Durstes nach Gold auf die Welt, sobald das kostbare Metall, statt als unnützlicher Schmuck der Natur bewundert zu werden, zum Werkzeug der Herrschaft und Bedrückung gebraucht wird. Wagner sieht das Heil in der Abschaffung des Geldes und versinnbildlicht die Kapitalisten in der wenig schmeichelhaften Erscheinung des abscheulichen Zwerges Alberich, seines Sohnes, des „unfrohen" und wilden Hagen, oder des Ungetüms Fafner, das im Grund seiner Höhle auf seinen Schätzen brütet und den Wanderer angähnt: „Ich lieg' und besitze: — lasst mich schlafen!"[1]) — Nicht weniger unbegründet ist die Behauptung, der „Ring" sei ein anarchistisch-revolutionäres Stück. Sein Schöpfer verdammt ganz ausdrücklich die Herrschaft der „Verträge", der göttlichen oder menschlichen Gesetze, die er dem Glücke der Welt für fast ebenso verhängnisvoll hält, wie den Golddurst. Er nimmt gegen Fricka, die harte Göttin der „Sitte" und der legitimen Ehe, und für Siegmund und Sieglinde Partei, die eine blutschänderische Liebe verbindet. Ebenso kann Siegfrieds und Brünnhildes Verhältnis als Apologie der freien Liebe und der Emanzipation des Weibes leicht ausgelegt werden. Endlich ist das Ende der Tetralogie eine unläugbare Verherrlichung der Revolution; der Gott der Verträge, Wotan, wird von dem jungen Anarchisten Siegfried besiegt, und die Herrschaft des Gesetzes geht in den Flammen, die Gunthers Palast und Walhall verzehren, zu Grunde. Man kann im „Ring" ‚heidnische' Tendenzen sehen, da Siegfried der Ideal-Typus des

[1]) Ges. Schr. VI, 128.

lebensfrohen Menschen ist, der nur dem Gesetze der Natur folgt, — und ‚christliche', weil der Erlösungs-Gedanke am Schlusse deutlich hervortritt: Brünnhilde erhebt sich wie Parsifal zur höchsten Weisheit und zum höchsten Mitleid und vollbringt die erlösende That, die der Herrschaft des Bösen auf Erden ein Ziel setzt; — ‚optimistische', weil die Vertreter der Selbstsucht und des Hasses besiegt werden und die Herrschaft der Liebe unter den Menschen errichtet wird; — und endlich ‚pessimistische', weil Wotan dem Lebenswillen schliesslich entsagt und das Drama mit dem Tode der Götter und Helden endigt. Es ist offenbar unmöglich, so divergierende Tendenzen unter einen Hut zu bringen. Wagner selbst hat durch sein eigenes Beispiel bewiesen, wie gefährlich es ist, ein philosophisches System im „Ring" zu suchen: er hat sich über den Sinn seines eigenen Dramas getäuscht. Wir werden im folgenden Abschnitt dieses Buches sehen, dass Wagner in dem Augenblicke, wo er sich (1854) zur Schopenhauer'schen Lehre bekehrte, inne wurde, dass sein Drama, das er selbst bisher optimistisch ausgedeutet hatte, wie es seinen Theorieen über den „Weltprozess" entsprach, — in Wirklichkeit mit Pessimismus durchtränkt war. Dies ist wohl ein sinfälliger Beweis dafür, dass der „Ring" intuitiv, nach einem poetischen Gedanken, und nicht nach einer philosophischen Formel geschaffen worden ist.

Gleichwohl kann man, ohne allzustark in's Systematisieren zu verfallen, im „Ringe" — wie wir es vordem schon im „Tannhäuser" thaten — die Spur jener zwei entgegengesetzten Tendenzen — der heidnisch-optimistischen und der christlich-pessimistischen — verfolgen, die, wie wir bereits sahen, den beiden Grundinstinkten Wagners entsprachen.

Der „Ring“ war ursprünglich als Verherrlichung des schönen Menschentums gedacht; zu dieser Zeit spielte Siegfried die erste Rolle im Drama, — Siegfried, der, unbekümmert um Götter und Gesetze, nur von seinem Instinkt geleitet, durch's Leben geht, der lebensfreudig ist und das Glück nur von sich erwartet, der im höchsten Grade frei ist, da er den Tod nicht fürchtet und infolgedessen weiss, dass keine Macht auf Erden ihm das Haupt beugen kann. Keine von allen Figuren Wagners ist freier und stolzer „heidnisch“; er ist sinnlich wie Tannhäuser, aber in aller Unschuld, und da seine Instinkte mit seinem Willen im vollsten Einklang stehen, so weiss er nichts von Trübsal, Gewissensbissen und Selbstkasteiung; er ist die vollendeteste Verkörperung jenes so allmächtigen Lebensinstinktes, den Wagner selbst in sich verspürte, — und gewiss auch eine der glänzendsten Schöpfungen seines Genius. Nietzsche, der Fürsprecher des „Willens zur Macht“, der leidenschaftliche Bewunderer des Hellenentums, der Renaissance und Napoleons, fand — und darin war er ganz logisch in sich, — dass Wagner zu keiner Zeit seines Schaffens eine so von Grund aus schöne Gestalt geschaffen hätte, wie den jungen Siegfried.

Aber der „Ring“ sollte kein Siegfried-Drama bleiben. Wir haben gesehen, dass Siegfried von 1851 ab von Wotan verdrängt wird. Aber Wotan ist so pessimistisch wie keine zweite Gestalt Wagners. Wiewohl dieser die Dichtung seiner Tetralogie schrieb, als er die Schopenhauerische Lehre noch nicht kannte, kann man doch mit Recht sagen, dass Wotan gewissermassen die Verkörperung jenes „Willens“ ist, den Schopenhauer für das Wesen der Welt ansah, jenes Willens, der sich zunächst „bejaht“,

um sich später, als der Verstand begriffen hat, dass das Leben notwendigerweise ein Übermass an Leiden mit sich bringt, zu „verneinen“. Dies aber thut Wotan. Nachdem er den Traum der Allmacht geträumt hat, überzeugt er sich, dass die Welt, wie er sie eingerichtet hat, unheilbar schlecht ist, und stürzt sich freiwillig in's Nichts. Wotans Charakter ist also der Ausdruck eines Ideals, das dem von Siegfried personifizierten diametral entgegengesetzt ist. Der eine verkörpert die Lebensfreude, der andere die Entzauberung, die völlige Entsagung. Der eine sucht sein Heil in der kraftvollsten Bejahung des Lebens, der freien Entwicklung aller seiner Fähigkeiten, aller menschlichen Triebe, — der andere dagegen in der nicht weniger unumschränkten Verneinung des Lebenswillens, in der Sehnsucht nach erlösendem Tode.

Wagner hat diese beiden Weltanschauungen in völliger Wahrhaftigkeit und Unparteilichkeit personifiziert. Er hat seine beiden Helden sichtlich mit der gleichen Sympathie behandelt; sein strahlender Held und sein entsagender, leidender Gott haben ihn im gleichen Masse angezogen. Er hat keinem von beiden mehr Recht geben wollen. Er hat versucht, Siegfrieds Standpunkt so gut wie den Wotans zu rechtfertigen. Und dennoch hat er auch empfunden, dass es im Grunde sehr schwer hält, Optimismus und Pessimismus, Griechentum und Askese in Einklang zu bringen. Daher seine Unsicherheit, seine Unentschiedenheit über den letzten Sinn seines Stückes. Da er selbst zwischen Begeisterung und Mutlosigkeit, zwischen Liebe zum Leben und Lebens-Überdruss, zwischen Feuerbach und Schopenhauer hin- und hergerissen wurde, neigte er zuerst mehr zu Sieg-

fried, später mehr zu Wotan hin. Sein Stück ist somit etwas Rätselhaftes geblieben, wie das Leben selbst, dessen Abbild es ist. Aber eben diese Zweideutigkeit, die wir im „Ring des Nibelungen" finden, wenn wir darin nach der Lösung des Daseins-Problemes suchen, macht bei diesem grossartigen und tiefen Werke vielleicht gerade einen Reiz mehr aus.

V.

Die Wendung zum Pessimismus.

Das Schicksal Wagners im Exil war, an sich betrachtet, weder ausserordentlich hart noch traurig; für einen kontemplativen Menschen, der in der inneren Welt seiner Gedanken lebt, für einen Idealisten, der über den glänzenden Visionen seiner schöpferischen Phantasie das äussere Ungemach vergisst, wäre die Lage, in die sich Wagner versetzt fand, sehr annehmbar gewesen. Die materiellen Hilfsquellen, über die er — dank dem zunehmenden Erfolg seiner Werke und der Grossmütigkeit seiner Freunde — verfügte, reichten hin, um ihm ein zwar gewiss sehr bescheidenes, aber völlig unabhängiges Leben zu sichern. Er sah sich von einem kleinen Häuflein ergebener und begeisterter Freunde unterstützt, die an seinen Genius glaubten und auf den Erfolg seines Schaffens rechneten. In Zürich selbst lebte er in einer Umgebung, die geistvoll genug und ihm wohl geneigt war. Dies waren ganz gewiss sehr schätzbare Grundlagen des Glückes, und viele höhere Menschen — man denke z. B. nur an Nietsche — haben ein weit schrecklicheres Geschick ohne Auflehnung getragen. Es giebt Naturen, die zum Schaffen nur eines Minimums von praktischer Thätigkeit und äusserem Wohlstand bedürfen und ihre Freude eben im geistigen oder künstlerischen Schaffen

selbst finden. Aber Wagner gehört zu ihnen nicht, und das einsame Arbeitsleben, zu dem er sich verurteilt sah, ward ihm sehr bald zur unerträglichen Last. Es ist ein Hauptzug in Wagners Charakter, dass sein Bedürfnis nach wirklicher, praktischer Bethätigung ebenso gross war, wie das Bedürfnis nach geistiger Produktion. Ich glaube, dass wenige Künstler den gebieterischen Wunsch, einen direkten und sozusagen materiellen Einfluss auf die Zeitgenossen auszuüben, und umgekehrt auch von der Aussenwelt starke, anregende Eindrücke zu empfangen, in dem Masse empfunden haben, wie er. Wir sahen schon, dass der Künstler nach seiner Meinung der Wortführer des ganzen Volkes sein sollte, dass er sich folglich mit dem Denken seiner Zeitgenossen vertraut machen und mächtige Antriebe von aussen empfangen müsste. Ebenso war das Drama nach seiner Anschauung erst von dem Augenblick an wirklich da, wo es auf der Bühne dargestellt, dem Publikum vorgeführt wurde, wo das Kunstwerk, das aus einer Empfindung hervorgegangen war, sich seinerseits wieder in ein gewisses Empfindungsquantum umsetzte. Auf diese Weise erschien ihm das künstlerische Schaffen als ununterbrochener Austausch zwischen Dramatiker und Publikum; jener findet bei seinen Zeitgenossen die Anregung, deren er bedarf, und zahlt ihnen dafür hundertfältig heim, was er von ihnen empfangen hat, indem er ihre Seele durch die Schönheit seiner dichterischen Erfindungen entzückt. Nun aber war diese anregende und fruchtbare Wechselbeziehung zwischen Dichter und Publikum in den Jahren des Exils für Wagner fast völlig verloren gegangen. Aus Deutschland verbannt, musste er zu seinem Schmerze darauf verzichten, die Verwirklichung seiner Dramen auf der Bühne selbst zu überwachen. So ward ihm das Glück, seinen „Lohengrin“ auf-

geführt zu sehen, nicht zu teil; das Stück wurde in Weimar, und darnach auf einer Menge anderer Bühnen ohne sein Beisein gegeben; die Ungunst der Verhältnisse zwang ihn, die Sorge um die Aufführung seiner Werke Anderen zu überlassen: er musste darauf verzichten, in unmittelbare Berührung mit den ausübenden Künstlern und dem Publikum zu treten und selbst die Wirkung seiner Dramen zu erfahren. Zudem peinigte ihn die Überzeugung, dass sein unfreiwilliges Fernsein von beträchtlichem Nachteil für die Sache seiner Kunst sein müsste, da seine Dramen fast immer gänzlich entstellt vor das Publikum kamen, und die ausübenden Künstler und namentlich die Kapellmeister und Theaterleiter sich nachlässig oder unfähig zeigten.

Wenn aber Wagner unter dieser Unthätigkeit, zu der er verurteilt war, grausam litt, so war es ihm vielleicht noch viel schmerzlicher, das mittelmässige Dasein, das er führte, zu ertragen. Seine besten Freunde, deren Gegenwart ihm eine wohlthuende Erholung und zugleich ein Ansporn für seine künstlerische Produktivität gewesen wäre, waren fern von ihm und konnten ihn nur hier und da sehen. In seiner nächsten Umgebung fand er zwar manche angenehmen Beziehungen, begegnete aber doch nicht jener unentwegten Ergebenheit, jener leidenschaftlichen, thätigen Liebe, die er sich entgegengebracht sehen wollte. Seine Frau war ein braves Wesen, aber zu beschränkt, um die Beweggründe zu begreifen, die das Verhalten ihres Mannes leiteten; sie teilte sein Geistes- und Gefühlsleben nicht und wusste ihm eine Häuslichkeit, in der er das Elend des Exils vergessen hätte, nicht zu bereiten. Um von der Aussenwelt doch wenigstens einige angenehme Eindrücke zu empfangen, suchte er sich mit etwas Comfort zu umgeben und sich durch Reisen zu zerstreuen. Aber dazu

war Geld nötig; und da Wagner keines hatte, machte er Schulden. Dies Kapitel ist eines der trübseligsten seines Verbannten-Lebens; ewig ohne Geld, wie er war, sah er sich ununterbrochen gezwungen, unter seinen Freunden etwas Geld aufzutreiben, um leben zu können, und sich mit seinen Verlegern herumzuschlagen, um von ihnen Unterstützungen zu erhalten. Das Elend zwingt ihn, schlechte Aufführungen seiner Werke für ein paar Dukaten zu genehmigen, und, wie er selbst sagte, die liebsten Kinder seiner Muse, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, unter Juden und Philistern betteln gehen zu lassen ...[1])

So sah sich Wagner durch die Verbannung in seinen künstlerischen Plänen behindert, jeder von aussen kommenden Anregung beraubt, durch unaufhörliche Geldverlegenheiten in allen seinen Unternehmungen gehemmt und zur Erleichterung seines Elends allein auf die Arbeit angewiesen. Aber unter solchen Bedingungen wurde ihm selbst das künstlerische Schaffen zur Qual: er musste unaufhörlich geben, sich ausgeben, und seine künstlerischen Ideen aus seinem eignen Wesen schöpfen, ohne irgend einen wohlthätigen Eindruck von aussen zu erhalten. Das für seine Natur notwendige Gleichgewicht zwischen äusserer Anregung und innerem Schaffen war somit gestört. Daher auch das tiefe Unbehagen, das in immer häufigeren Anfällen von Entmutigung zu Tage tritt. Wagners Leben besteht zu dieser Zeit aus Tagen und Wochen intensiver Arbeit, in denen er sich über sein Übel hinwegtäuscht, die aber schliesslich immer mit Perioden nervöser Niedergeschlagenheit endigen, in denen er in die tiefste Mutlosigkeit verfällt. Und das Schrecklichste an dieser seiner Lage war, dass sie ohne Ende schien. In

---

[1]) Briefe an Liszt II, 5 u. 41.

den ersten Jahren nach dem Dresdener Aufstande glaubte Wagner noch an die nahe bevorstehende Revolution, die Europa umgestalten und die Menschheit verjüngen würde. Aber er musste sich bald überzeugen, dass diese Hoffnung — wenigstens im Augenblick — in's Fabelreich gehörte, dass seine leidenschaftlichen Aufrufe keinen Widerhall gefunden hatten und dass die Reaktion überall, in Deutschland wie in Frankreich, triumphierte. Dies aber bedeutete für ihn eine völlige, zukunftslose Niederlage ohne Hoffnung auf nahe Vergeltung; es war die Aufschiebung aller seiner Erwartungen auf unbestimmte Zeit. Das Ideal, das er einen Augenblick ganz nahe gewähnt hatte, entschwand von neuem in unbestimmte Ferne.

Unter diesen Bedingungen gewann der pessimistische Instinkt, der im Grunde seiner Seele lebendig geblieben und von den Ereignissen von 1848/49 nur zurückgedrängt worden war, allmählich von neuem die Oberhand, — trotz der optimistischen Formeln, deren Wagner sich auch weiterhin bediente, um seine Gedanken auszudrücken. Man kann die Entwicklung dieses Pessimismus in seiner Korrespondenz verfolgen; er wird von Stufe zu Stufe immer bitterer, verzweifelter und aufsässiger gegen die dumpfe Mittelmässigkeit seines Lebens. Diese Stimmung klingt schon im Sommer 1851 in einem Briefe an Uhlig durch. „Ich habe wieder stark gearbeitet, wie du fort warst," schreibt Wagner an seinen Freund. „Es griff mich sehr an, aber wenn ich mich endlich erholen will, so weiss ich durchaus nicht, mit was ich das thun soll! So lange ich arbeite, kann ich mich täuschen, so bald ich mich erholen soll, kann ich mich aber nicht mehr täuschen, und dann bin ich — geradeswegs schrecklich elend! — Prachtvolles Künstlertum das! wie würde

ich es um eine einzige Woche Leben hinwerfen? — Ich bin zu schrecklich ohne Nahrung aus meiner Umgebung.“[1]) Dasselbe Motiv kehrt in einem Briefe vom 12. Januar 1852 mit noch grösserer Bitterkeit wieder: „Da sitz' ich nun wieder, mit all meinem Wünschen, Tichten und Trachten: unerträglich klar seh' ich — empfind' ich — dass Alles mir unbefriedigt und zwecklos bleiben muss! . . . Das Einzige, was mich in glücklicher Täuschung erhalten könnte, bleibt mir aus, — Teilnahme, wirkliche, meinem Ohr laut werdende Teilnahme! . . . Wahrlich! ich habe lang an mir gezehrt! wenn ich auf mein Leben zurück blicke, so muss ich mir sagen, einem so bedürftigen Gemüte wie mir ward wenig Nahrung von aussen zugeführt. Nie ist mir auch nur auf Augenblicke weich und wohl geworden: nichts wie Ecken, um mich dran zu stossen, nichts wie Spitzen, um drauf zu treten! Und jetzt, zu meiner Erholung — ich sage nicht zu meinem Lohne (denn hier ist nichts zu lohnen) — nein! um mir nur die Fähigkeit wieder zu geben, für Andre von mir zu zehren, wünschte ich mir nichts, als — — ach was spreche ich's wieder aus! — Geht in Konzerte und in die Theater, euch zu amüsiren!! . . . Lieber Freund! mir kommen jetzt oft eigene Gedanken über „die Kunst“ an, und meist kann ich mich nicht erwehren zu finden, dass, hätten wir das Leben, wir keine Kunst nötig hätten. Die Kunst fängt genau da an, wo das Leben aufhört, wo nichts mehr gegenwärtig ist, da rufen wir in der Kunst „ich wünschte“. Ich begreife gar nicht, wie ein wahrhaft glücklicher Mensch auf den Gedanken kommen soll, „Kunst“ zu machen . . . Um den Wiedergewinn meiner Jugend, um Gesundheit,

---

[1]) Briefe an Uhlig, S. 96.

Natur, ein rückhaltlos liebendes Weib und tüchtige Kinder — sieh! gebe ich all meine Kunst hin! Da hast du sie! Gieb mir das Andre!"[1]) — In dem Briefwechsel mit Liszt kehrt dieselbe Klage alle Augenblicke wieder, bald bitter und schneidend, — wie in dem Briefe vom 9. November 1852,[2]) — bald schmerzlich und verzweifelt, — wie in dem Briefe vom 30. Mai 1853, wo er an seinen Freund schreibt: „Meine Nächte sind meist schlaflos: — müd und elend steig' ich aus dem Bett, um einen Tag vor mir zu sehen, der mir nicht eine Freude bringen soll! Ein Umgang, der mich nur peinigt, und vor dem ich mich zurückziehe, um mich wieder nur selbst zu peinigen! Ekel fasst mich, was ich auch immer ergreife. — So kann das nicht fortgehen!! Ich mag das Leben nicht länger tragen . . . Ich will mir lieber den Tod geben, als so weiter zu leben."[3]) Dennoch hat Wagner zu dieser Zeit auf seine Jung-Hegelianischen Theorieen noch nicht Verzicht geleistet und erklärt nach wie vor seinen Glauben an das endliche Glück der Menschheit.[4]) Aber eine neue Entmutigungs-Krise, die ihre äussere Veranlassung in einer schlechten Aufführung des „Lohengrin" in Leipzig hatte, scheint seinen optimistischen Überzeugungen im Anfang des Jahres 1854 den letzten Stoss gegeben zu haben. Noch einmal schildert er seinen Freunden in schmerzlicher Bewegtheit seinen Ekel vor dem trübseligen Leben, zu dem er verdammt ist, und jammert, dass er es müde sei, Kunstwerke zu schaffen, ohne je einen Augenblick wahren Glückes zu geniessen.

---

[1]) Briefe an Uhlig, S. 144—147.

[2]) Briefe an Liszt I, 119.

[3]) Ebenda, I, 230, 231.

[4]) Wagners optimistisches Glaubensbekenntnis, das wir S. 221. u. f. zitierten, datiert vom 13. April 1853.

„Keines meiner letzten Lebensjahre," schreibt er am 18. Januar an Liszt, „ist an mir vorübergegangen, ohne dass ich nicht einmal darin am äussersten Ende des Entschlusses gestanden hätte, meinem Leben ein Ende zu machen. Es ist darin alles so verfahren, so verloren! Liebster, die Kunst ist mir doch eigentlich nur ein Notbehelf, nichts anderes . . . — Die Not zwingt mich, mir durch sie zu helfen, um eben noch leben zu können. Doch eigentlich nur mit wahrer Verzweiflung nehme ich immer wieder die Kunst auf: geschieht dies, und muss ich wieder der Wirklichkeit entsagen, — muss ich mich wieder in die Wellen der künstlerischen Phantasie stürzen, um mich in einer eingebildeten Welt zu befriedigen, so muss wenigstens meiner Phantasie auch geholfen, meine Einbildungskraft muss unterstützt werden. Ich kann dann nicht wie ein Hund leben, ich kann mich nicht auf Stroh betten und mich in Fusel erquicken: ich muss irgendwie mich geschmeichelt fühlen, wenn meinem Geiste das blutig schwere Werk der Bildung einer unvorhandenen Welt glücken soll." Aber er wird mit Bitterkeit inne, dass das Unglück sich gegen ihn verschworen hat. „Ich glaube nicht mehr, und kenne nur noch eine Hoffnung: einen Schlaf, einen Schlaf, so tief, so tief — dass alles Gefühl der Lebenspein aufhört. Ihn sollte ich mir doch verschaffen können: es ist nicht so schwer."[1] — Und einige Monate danach richtet er an seinen Freund dieses rein pessimistische Glaubens-Bekenntnis: „Beachten wir die Welt nicht anders, als durch Verachtung; nur diese gebührt ihr: aber keine Hoffnung, keine Täuschung für unser Herz auf sie gesetzt! Sie ist schlecht, schlecht, grundschlecht, nur das Herz eines Freundes, nur

---

[1]) Briefe an Liszt, II, 3, 6.

die Thräne eines Weibes kann sie uns aus ihrem Fluche erlösen. — Sie gehört Alberich. Niemand anders!! Fort mit ihr! Genug — du kennst nun meine Stimmung: sie ist keine Aufwallung: sie ist fest und solid, wie Diamant. Nur sie giebt mir die Kraft, die Last des Lebens weiter zu schleppen: aber ich muss in ihr fortan unerbittlich sein. Ich hasse jeden Schein mit tödlichem Grimme; ich will keine Hoffnung, denn sie ist Selbstbelügung.“ [1])

Dieses war Wagners Seelenzustand, als er im Laufe des Sommers 1854 plötzlich mit Schopenhauers Werken bekannt wurde. Einer seiner Züricher Freunde, der Dichter Herwegh, dem die Übereinstimmung zwischen dem Grundgedanken im „Ring des Nibelungen“ und den Lehren des berühmten Pessimisten aufgefallen war, gab Wagnern die „Welt als Wille und Vorstellung“ zu lesen. Dieses Buch war für Wagnern eine Offenbarung. Mit erstaunlicher Schnelligkeit machte er sich den ganzen Schopenhauer zu eigen und erkannte sogleich, dass er den vollständigsten und zutreffendsten philosophischen Ausdruck seines eigenen Denkens in ihm gefunden hätte. Von diesem Tage an ward er ein glühender und überzeugter Schüler Schopenhauers; und wenn er von seinem Meister auch zuweilen selbst in wichtigen Fragen abwich, so blieb er ihm doch bis zu seinem Lebensende in den wesentlichsten Punkten seiner Lehre stets treu. „Ich habe die eine Hoffnung für die Kultur des deutschen Geistes,“ schrieb er 1868 an Lenbach, „dass die Zeit kommen wird, in welcher Schopenhauer zum Gesetz für unser Denken und Erkennen gemacht werde.“ [2])

---

[1]) Briefe an Liszt, II, 43.

[2]) Schemann, „Schopenhauer-Briefe“, S. 510, zitiert von Chamberlain, „R. Wagner“, S. 138; s. auch Ges. Schr. X, 257.

Wagners Briefwechsel mit Liszt und Röckel klärt uns übrigens völlig darüber auf, in welchem Geiste er die Schopenhauer'sche Lehre zu allererst studierte und aufnahm. Es war der absolute Pessimismus, der aus dieser Welterklärung sprach, welcher ihn so mächtig anzog. „Ich habe mich jetzt ausschliesslich mit einem Menschen beschäftigt," schreibt er an Liszt, „der mir — wenn auch nur litterarisch — wie ein Himmelsgeschenk in meine Einsamkeit gekommen ist. Es ist Arthur Schopenhauer, der grösste Philosoph seit Kant . . . Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu, und Niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte. Aber zu dieser Klarheit erweckt hat mir ihn erst dieser Philosoph. Wenn ich auf die Stürme meines Herzens, den furchtbaren Krampf, mit dem es sich — wider Willen — an die Lebenshoffnung anklammerte, zurückdenke, ja, wenn sie noch jetzt oft zum Orkan anschwellen, — so habe ich dagegen doch nun ein Quietiv gefunden, das mir endlich in wachen Nächten einzig zu Schlaf verhilft; es ist die herzliche und innige Sehnsucht nach dem Tode: volle Bewusstlosigkeit, gänzliches Nichtsein, Verschwinden aller Träume — einzigste endliche Erlösung!"[1]) — Und Wagner setzt seinen Freunden den neuen Glauben lang und breit auseinander. Der Mensch, schreibt er seinen Freunden, ist ein Wille zum Leben, für das er sich alle Organe je nach Bedürfnis bildet. Unter diesen Organen bildet er sich auch einen Intellekt, d. h. das Organ zur Erfassung der Aussendinge, mit dem Zwecke, diese zur Befriedigung seines

---

[1]) Briefe an Liszt II, 45 u. f.

Bedürfnisses je nach Kraft und Vermögen zu verwenden. Beim Normal-Menschen arbeitet der Verstand (anders gesprochen, das Gehirn) lediglich im Dienste des Willens, wie alle andern Organe; er perzipiert und reflektiert, wie der Magen verdaut; die Loslösung der Erkenntnis vom Dienste des Willens ist dagegen ein abnormer Akt und kommt nur bei höher organisierten, also abnormen Individuen vor; in diesem abnormen Zustande kommt das Erkenntnisorgan zu einer uninteressierten, willenlosen Anschauung der Aussenwelt und fragt sich danach, was dieser bei normaler Beschaffenheit herrschende und alles gestaltende Willen wert ist. Da sehen wir, dass er beim Menschen wie bei allen Tieren nichts weiter will, als immer leben, d. h. sich nähren (durch Vertilgung anderer) und sich fortpflanzen. Wir finden ferner, dass alle von uns perzipierten Erscheinungen nur besondere Individualisationen desselben Willens auf den verschiedenen Stufen seiner Objektivation sind. So erscheint ihm der Wille schliesslich als ein Wesen, das sich selbst immer auffrisst, um sich selbst immer wieder zu produzieren, also ein Wesen, das mit sich selbst in beständigem Widerstreit liegt und seinem Wesen nach dazu verdammt ist, ewig zu leiden, ohne Ruhe und Frieden, ohne Grund — denn der Willen verfolgt kein Ziel — und ohne sich jemals befriedigen zu können. Auf diesem Punkte angekommen, erhält die Erkenntnis eine moralische Bedeutung. Sobald der Mensch durch Intuition erkannt hat, dass der Willen überall ein und derselbe ist, dass alle Wesen, die durch die täuschende Schranke der Individuation von einander getrennt sind, im Grunde dasselbe sind, und dass wir von einander in Wirklichkeit nur durch die Illusion eines Traumes getrennt sind, — dann lernt er Mitleiden mit allen Lebenden, im erkenntnislosen Dienst

des Willens Leidenden; und da er sich in jedem Wesen wiedererkennt, sieht er die Schmerzen aller Lebenden als seine eigenen Schmerzen an, macht er das Leiden der Welt zu dem Seinen. Indem er die Gesamtheit der Dinge mit einem Blicke überschaut, indem er erkennt, dass die ganze Welt nur ein unfruchtbares und zweckloses Streben, ein unaufhörliches und unnützes Leiden ist, macht er sich endlich vom Leben und seinen trügenden Genüssen los, erkennt er, dass alles Dasein seinem Wesen nach von Grund aus schlecht ist, und ertötet in sich eben diesen Lebenswillen. Jedes Verlangen in sich abzutöten, das ist die notwendige Vorbedingung zum Heile, das ist das einzige Mittel gegen das allgemeine Leiden, das alle Kreatur quält und ganz besonders die höheren Menschen, die Genies, martert.[1]) Diese neuen philosophischen Ideen bringen Wagnern dem Christentum, das er zu der Zeit, wo er es mit dem Optimismus hielt, so hart verurteilt hatte, wieder näher. Er sieht jetzt in den grossen Religionen Europas und Indiens den symbolischen und populären Ausdruck jener selben Erkenntnis, die in Schopenhauers Geiste den höchsten Grad philosophischer Klarheit erreicht hat. Die buddhistische Religion kommt dem Sinne der reinen pessimistischen Lehre am nächsten. Brahma erschafft die Welt, oder, genauer gesprochen, er verwandelt sich selbst in diese Welt; aber diese Schöpfung stellt sich als Sünde Brahmas dar, die der Gott eben durch die ungeheuren Leiden dieser Welt büsst, bis er schliesslich in Buddha seine Erlösung findet, dem heiligen Asketen, der durch vollständige Verneinung des Willens zum Leben in das „Nirwâna“, das Nicht-mehr-Sein übergeht. Nach der

---

[1]) Brief an Liszt II, 80 u. f., an Röckel, S. 54 u. f.

buddhistischen Moral ist das Mitleiden die höchste Tugend, und jeder, der einem Wesen einen Schmerz zufügt, wird in Gestalt seines Opfers wiedergeboren, damit er selbst die Schmerzen kennen lerne, die er zugefügt hat. Diese leidvolle Seelenwanderung hört nicht eher auf, als bis er nach einer seiner Wiedergeburten keinem anderen Wesen mehr ein Leid zufügt, sondern im Mitgefühl mit dem Leiden aller Kreatur seinen eigenen Lebenswillen vollkommen verneint. Das reine, ungemischte Christentum ist nichts andres, als ein Zweig des Buddhaismus, der nach Alexanders indischem Zuge seinen Weg bis an die Küsten des Mittelmeeres fand. Wir sehen im Urchristentum noch ganz deutlich die Züge der vollkommenen Verneinung des Willens zum Leben und die Sehnsucht nach dem Untergang der Welt, d. h. nach dem Aufhören des Daseins. Das Schlimme ist nur, dass das Christentum sich mit dem Judentum, der materialistischen Religion des Optimismus, vermischt hat, als welche das Trachten nach sinnlichen Genüssen für recht hält und die herzlose, vernunftmässige Nutzbarmachung der Welt predigt. In Berührung mit ihm ist das Christentum traurig entstellt und fast unkenntlich geworden. Aber im urchristlichen Gedanken liegt eine der erhabensten Offenbarungen des religiösen Geistes, eines der verehrungswürdigsten Symbole der höchsten Wahrheit.[1])

Auf den ersten Blick mag es vielleicht scheinen, dass die Bekanntschaft mit Schopenhauers Lehre Wagners moralische und religiöse Anschauungen von oben bis unten umgekehrt hätte. Jedoch muss man sich andrerseits vergegenwärtigen, dass das besondere Wesen seines Jung-Hegelianischen Optimismus ihn auf die An-

---

[1]) Briefe an Liszt II, 83 u. f., an Röckel, S. 59 u. f.

nahme der scheinbar so entgegengesetzten Formeln der pessimistischen Lehre Schopenhauers merkwürdig vorbereitet hat.

Zunächst hat Wagner — dies ist einer der wesentlichsten Übereinstimmungs-Punkte — zu jeder Zeit mit Schopenhauer an den Vorrang der intuitiven Erkenntnis über die vernunftmässige Erkenntnis geglaubt; er hat stets mit ihm angenommen, dass die Intuition das wesentlichste und älteste Vermögen der Menschheit ist, während die abstrakte Vernunft sich von Grund aus unfähig zeigt, den grossen Problemen eine Lösung zu geben. — Desgleichen, wie Schopenhauer den „Willen“ bei aller Kreatur für ein und denselben und für die oberste Realität hält, erklärte auch Wagner seit 1848, dass das Wesen der Welt die natürliche Notwendigkeit, der Instinkt, die Unwillkür ist. Er glaubte wie Schopenhauer an den absoluten Determinismus aller Erscheinungen, und sah folglich in der Notwendigkeit das höchste Daseins-Gesetz. — Auf dem Gebiete der Moral scheint die Übereinstimmung beider Denker nicht weniger sinnfällig. Die „Liebe“, die den Menschen nach Wagners Ansicht dazu treibt, seine „Selbstsucht“ zu Gunsten der Gesellschaft zu opfern, — eine Liebe, die von dem „Verlangen“ nach Befriedigung egoistischer Gelüste absolut verschieden ist, — ist in Wirklichkeit Barmherzigkeit oder Mitleid. Die freiwillige Annahme des Todes, zu welcher der Mensch kommen muss, wenn er sich vom Gesetze der Liebe leiten lässt, ist genau dasselbe, wie die Verneinung des Willens, zu welcher der Weise nach Schopenhauer gelangt, wenn er sich des allgemeinen Leidens bewusst worden ist. Überdies fühlte Wagner wohl selbst, dass er bei der Annahme der Schopenhauerischen Lehre seine wesentlichsten Überzeugungen nicht wechselte, sondern

nur mit Hilfe anderer Formeln ausdrückte, die klarer und seinem Denken besser angepasst waren; darum erschien ihm auch Schopenhauers Lehre nicht als etwas Neues, als eine Offenbarung, sondern als der deutlichste Ausdruck seiner eigensten Ideen; er hatte sie, ehe er sie dachte, gewissermassen schon „erlebt“.

Die Analogieen zwischen den tiefsten Überzeugungen Wagners und dem Pessimismus Schopenhauers treten noch viel stärker hervor, wenn man statt der theoretischen Werke Wagners, in denen er seinem Denken eine philosophische und abstrakte Gewandung giebt, die dramatischen Werke in's Auge fasst, wo seine Ideen sich in Gestalt von Bildern, von sichtbaren und konkreten Symbolen kundgeben. Hier in den Dramen müssen wir den vollständigsten und erschöpfendsten Ausdruck seiner Tendenzen suchen. „Ich kann nur in Kunstwerken sprechen,“ schreibt er selbst zu dieser Zeit an Röckel.[1]) Aber Wagners Dramen sind auch schon vor 1854 pessimistisch.

Sobald er nämlich Schopenhauern kennen gelernt hatte, entdeckte er zu seiner grössten Verwunderung, dass der Künstler in ihm dem Philosophen vorgegriffen hatte, und dass er Pessimist durch Intuition war, ehe er es im Vollbewusstsein der Gründe wurde. Diese seltsame Erscheinung setzt er seinem Freunde Röckel in einem höchst interessanten Briefe, der ein merkwürdiges und typisches Dokument zur Psychologie des Künstlers bildet, ausführlich auseinander.[2]) Das Wesen aller Individuen, sagt Wagner im Kurzen, offenbart sich nicht in den Begriffen, sondern in den Anschauungen: diese sind aber so sehr unser eigen, dass wir sie nie ganz ent-

---

[1]) Briefe an Röckel, S. 69.

[2]) Ebenda, S. 65 u. f.

sprechend mitteilen können, selbst durch den vollkommensten Versuch dazu, das Kunstwerk, nicht. Denn ein wirkliches Kunstwerk ist wohl der Ausdruck einer Anschauung, aber als solches ein Rätsel für den Verstand des Zuschauers, und der Künstler selbst kann über sein eigenes Kunstwerk in dieselben Täuschungen verfallen, wie die andern. „Selten," fährt Wagner fort, „ist wohl ein Mensch in seinen Anschauungen und Begriffen so wunderlich auseinander gegangen und sich selbst entfremdet gewesen, als ich, der ich gestehen muss, meine eignen Kunstwerke erst jetzt, mit Hülfe eines andern, der mir die mit meinen Anschauungen vollkommen kongenierenden Begriffe lieferte, wirklich verstanden zu haben." Im Lichte der Schopenhauerischen Theorieen erfasst er jetzt den wahren Sinn seiner Schöpfungen. Der „Fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin", die er einst als revolutionäre Stücke interpretiert hatte,[1]) erschienen ihm jetzt als wesentlich pessimistisch und voll von der „hohen Tragik der Entsagung". Er wird sodann inne, dass er als Künstler das Leben mit zwingender Sicherheit angeschaut und mit seinem Leid und Elend treffend geschildert habe, — und zwar zu der Zeit, wo er als Philosoph eine durchaus entgegengesetzte optimistische Welterklärung suchte. Seine Nibelungen-Dichtung hatte ihm urspünglich als revolutionäres und optimistisches Werk vorgeschwebt; er hatte Siegfried als Ideal eines schmerzlosen Helden-Daseins hinstellen wollen; er hatte das Ende einer Welt erzählen wollen, die auf Unrecht beruht und darum zu Grunde geht, „um uns eine Lehre zu geben, wie wir das Unrecht erkennen, seine Wurzel ausrotten und eine rechtliche Welt an ihrer Stelle gründen sollen."

---

[1]) S. unsere Ausführungen über „Tannhäuser" S. 120 u. f.

Und er erkennt nun, dass er unbewusst etwas ganz andres und mehr, als er glaubte, geschaffen hatte. Statt eine schlechte Welt zu schildern, die einer andren, besseren Welt Platz machen sollte, hatte er die Welt, das Wesen der Welt selbst in seiner Nichtigkeit und schmerzlichen Wirklichkeit beschrieben. Der „Ring“ erzählte nichts davon, wie die Herrschaft des Goldes ein Ende nimmt und das Reich der Liebe heraufkommt, sondern er sprach im Gegenteil von der Verneinung des Lebenswillens in Wotans Seele; er zeigte nicht allein, wie Walhall in Flammen aufgeht und die Herrschaft der Götter ein Ende nimmt, sondern das Weltende selbst und das Versinken des Daseins in den Abgrund des Nichts.[1]) Während der ganzen Zeit, in der er mit der Komposition des „Ringes“ beschäftigt war, hatte Wagner, wie er sich jetzt bewusst wurde, sich über den wirklichen Sinn seines Werkes getäuscht. Aber das Seltsamste ist, dass er sich bei der Komposition lediglich an seinen künstlerischen Intuitionen und keineswegs an seinen philosophischen Meinungen inspirierte, dass sein theoretischer Irrtum keinen Einfluss auf sein Stück hatte, sodass er bis zum Schlusse seines Dramas kommen konnte, ohne auch nur einen Augenblick zu ahnen, dass es etwas ganz anderes bedeutete, als er sich eigentlich

---

[1]) „Dem Dichter ist es eigen, in der innern Anschauung des Wesens der Welt reifer zu sein, als in der abstrakt bewussten Erkenntnis: zu eben jener Zeit (nämlich in der optimistischen Periode) hatte ich bereits die Dichtung meines ‚Ringes des Nibelungen‘ entworfen und endlich ausgeführt; mit dieser Konzeption hatte ich mir unbewusst in Betreff der menschlichen Dinge die Wahrheit eingestanden. Hier ist Alles durch und durch tragisch, und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen.“ (Ges. Schr. VIII, 6.)

gedacht hatte. Nur in der letzten Szene hatte er — zum einzigsten Male — seinem Künstlerinstinkt widerwillig Gewalt angethan und seinen philosophischen Uberzeugungen einen Augenblick das Wort gegeben. In der „tendenziösen Schlussphrase“ Brünnhildes lässt er die Walküre ursprünglich gegen die verderbliche Macht des Goldes polemisieren und auf die einzig beseligende Liebe verweisen, ohne eigentlich — aus gutem Grunde! — mit dieser „Liebe“ selbst in's Reine zu kommen, die man, im Verlaufe des Mythos, eigentlich doch als recht gründlich verheerend auftreten sah. Aber diese philosophische Tirade, die in offenbarem Gegensatze zum Gesamtgeiste des Dramas stand, war die einzige Konzession, die der Künstler dem Denker gemacht hatte. Darum genügte es Wagnern auch, als er mit Schopenhauers Hülfe den tiefen Sinn seines Dramas erkannt hatte, jene optimistische Stelle auszumerzen, die ihn nie ganz befriedigt hatte, und seinem Gedichte einen pessimistischen Schluss zu geben, der mit seinem neuen philosophischen Glaubensbekenntnis in vollem Einklange stand.[1])

---

[1]) Wir haben den optimistischen Gesang Brünnhildes S. 319 zitiert. — Die pessimistischen Verse, die an seine Stelle getreten sind, lauten folgendermassen:

„Führ' ich nun nicht mehr
nach Walhalls Feste,
— wisst ihr, wohin ich fahre?
Aus Wunschheim zieh' ich fort,
Wahnheim flieh' ich auf immer;
des ew'gen Werdens
offne Thore
schliess' ich hinter mir zu:
nach dem wunsch- und wahnlos
heiligsten Wahlland,
der Welt-Wanderung Ziel,
von Wiedergeburt erlöst,

Wir kommen somit dahin, den Pessimismus Wagners nicht für ein zufälliges, durch die Enttäuschungen und Trübsale der Verbannung bedingtes Ergebnis oder eine Phase seiner geistigen Entwicklung zu halten, sondern als einen wesentlichen Zug seiner Natur anzusehen. Lange schon, ehe er Schopenhauern kennen lernte, neigte er zu einer pessimistischen Weltauffassung, eine Tendenz, die sich in seinen dramatischen Werken selbst zu einer Zeit offenbart, wo er sich als Philosoph auf die Seite des Optimismus stellt und zum Apostel einer Revolution macht, die das irdische Glück des Menschengeschlechtes gewährleisten soll. Unter diesem Gesichtspunkte erscheint seine „Bekehrung" zu Schopenhauers Lehre einfach als das Ende einer Illusion: sie bezeichnet den Augenblick, wo Wagner sich Dessen bewusst ward, was er in Wirklichkeit schon seit lange *war*, wo er seine spekulative Vernunft mit seinen tiefsten Instinkten und seinem Anschauungs-Vermögen in Einklang gebracht hat.

Wenn aber Wagner es nie nötig hatte, sich zum Pessimismus zu „bekehren", so ist es andrerseits auch sicher, dass er mit Schopenhauers Lehren zu einer Zeit bekannt wurde, wo er infolge seiner inneren Stimmung besser denn je darauf vorbereitet war, sie zu begreifen.

---

zieht nun die Wissende hin.
Alles Ew'gen
sel'ges Ende,
wisst ihr, wie ich's gewann?
Trauernder Liebe
tiefstes Leiden
schloss die Augen mir auf:
enden sah ich die Welt." (Ges. Schr. VI, 255, 256.)

Zu bemerken ist noch, dass Wagner, als er die „Götterdämmerung" in Musik setzte, diese Stelle zum Verständnis des Dramas nicht für nötig hielt und sie fortliess.

Gewiss lässt sich mit einem der berufensten Wagner-Kritiker annehmen, dass Wagner, wenn er Schopenhauern z. B. schon 1844 kennen gelernt hätte, schon zehn Jahre früher sein Schüler geworden wäre, dem Einfluss Feuerbachs nie unterlegen wäre und in seinen theoretischen Werken ganz andere philosophische Formeln angewandt hätte; diese Hypothese hat an sich nichts Unzulässiges. Aber es ist andererseits ebenso wahrscheinlich, dass er Schopenhauern im Jahre 1844 nicht so verstanden hätte, wie 1854; ich meinerseits bezweifle jedenfalls durchaus, dass Wagner in einer Zeit, wo er an einen nahe bevorstehenden grossen sozialen Umsturz glaubte und seiner Phantasie die strahlende Erscheinung Siegfrieds, „der schönste Traum seines Lebens", vorschwebte, wie er später an Liszt schrieb, — den absoluten Pessimismus unterschrieben hätte. Vergessen wir nicht, dass Wagner trotz seinem Pessimismus keineswegs ein trostloser Verächter des Lebens gewesen ist; das verbot ihm schon sein Temperament. Der optimistische Instinkt lässt ihn, selbst wenn seine Sache verloren scheint, immer noch hoffen und aus tiefster Seele glauben, dass es für den Menschen doch eine „Erlösung" gäbe; und dieser Instinkt ist bei ihm ebenso lebendig und natürlich, wie der pessimistische Instinkt, der ihn die gegenwärtige Wirklichkeit verfluchen lässt. Wir haben gesehen, wie unter dem Drang der Umstände bald der optimistische, bald der pessimistische Instinkt die Oberhand gewinnt, und wie auch Wagners bewusste Vernunft sich bald auf die eine, bald auf die andre Seite stellt, um den Ausschlagswinkel dieser scheinbaren Pendelbewegung zu vergrössern. Wir haben schon vorhin bemerkt, dass die Wage i. J. 1848 nach der Seite des Pessimismus sinkt, während nach 1848 der optimistische Instinkt im Vorgefühl einer nahen Revolution zur Macht kommt und ihn zu humanitären

Träumen verlockt, die seine wirklichen Stimmungen in übertriebener Form wiederspiegeln. Im Jahre 1854 neigt sich Wagners Seele dann wieder dem Pessimismus zu, und zu gleicher Zeit geht seine begriffliche Weltanschauung, infolge der Lektüre Schopenhauers, vom triumphierendsten Optimismus jäh zum bittersten Pessimismus über. Nach den Briefen zu urteilen, die wir erwähnten, scheint Wagner zu dieser Zeit das asketische Ideal Schopenhauers wirklich ohne Einschränkung angenommen zu haben: er hat damals die Welt für gründlich schlecht, das Leben für ein langes Martyrium gehalten und den Tod, die absolute Verneinung, als letzte Rettung des leidenden Menschengeschlechtes aus seinen Leiden angesehen. Aber ich möchte fast meinen, dass Wagner im Jahre 1854 den Ausdruck seines Pessimismus ebenso übertrieben hat, wie er 1848 seinen Optimismus übertrieb. Der optimistische Instinkt war in ihm nicht tot; er war nur für ziemlich kurze Zeit latent geworden und erwachte wieder, sobald die Umstände günstiger wurden. Wagner sah jenseits der Nacht des Pessimismus sehr bald ein neues Frührot anbrechen. Das Absterben des Lebenswillens, das für den Pessimisten ein Ende ist, erschien ihm bald als Anfang und Ausgangspunkt eines neuen Lebens. Wir werden noch sehen, wie er sich an seinem Lebensabend mit der Hoffnung einer Wiedergeburt der Menschheit tröstete und von einem durch die Religion des menschlichen Leidens geläuterten und geheiligten Geschlechte träumte. In dieser Vision der Zukunft, die Wagner uns künstlerisch im „Parsifal“, philosophisch in „Kunst und Religion“ schildert, ist sein Optimismus mit seinem Pessimismus, sein Hass auf die gegenwärtige Wirklichkeit mit seinem unzerstörbaren Glauben an die Zukunft der Menschheit zur harmonischen Synthese gekommen.

VI.

Tristan und Isolde.

In demselben Briefe, in dem Wagner seinem Freunde Liszt seine Bekehrung zu Schopenhauers Lehre anzeigte, vertraute er ihm auch an, dass er soeben den Gedanken zu einem neuen Drama gefasst hätte. „Dem schönsten meiner Lebensträume, dem jungen Siegfried zu lieb," schrieb er, „muss ich wohl schon noch die Nibelungen-Stücke fertig machen. Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem vom Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: ich habe im Kopfe einen Tristan und Isolde entworfen, die einfachste, aber vollblutigste musikalische Konzeption; mit der „schwarzen Flagge", die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um — zu sterben."[1]) Und indem er an der Tetralogie weiterarbeitete, fuhr er fort, von diesem neuen Drama zu träumen, denn er fühlte sich unwiderstehlich zu ihm hingezogen. Fast drei Jahre lang blieb er jedoch seiner Absicht treu, erst die Komposition des „Ringes" zu beendigen. Im Jahre 1854, als der erste Gedanke des „Tristan" in ihm aufkeimte,

---

[1]) Briefe an Liszt II, 46.

war das „Rheingold“ und der grösste Teil der „Walküre“ bereits vollendet. Von 1854—57 beendete er die „Walküre“ und brachte die Komposition des „Siegfried“ bis zum zweiten Akte. Jetzt aber begann sein Vorsatz zu wanken. Praktische Beweggründe — der Wunsch, ein Werk von gewöhnlichem Umfang zu komponieren, das sich auf den vorhandenen Opernbühnen aufführen liesse,[1]) sowie Geldnot[2]) veranlassten ihn, der Anziehungskraft des geplanten Stückes nachzugeben und in ihm die Empfindungen bitterer Enttäuschung, die seine Seele derzeit verdüsterten, in harmonischen Fluten dahinrauschen zu lassen. Am 28. Juni schrieb er nicht ohne Schwermut an Liszt: „Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet, dort hab' ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Thränen von ihm

[1]) Über das dringende Bedürfnis, das Wagner damals empfand, mit dem Publikum und der Theaterwelt wieder in Berührung zu treten, siehe den Anfang des folgenden Buches. — Für Tristan wurde von Anfang an eine unmittelbare Aufführung in Strassburg oder Karlsruhe in's Auge gefasst (Briefe an Liszt II, 174 u. f.); auch dachte Wagner daran, ihn in's Italienische zu übersetzen und am Theater von Rio de Janeiro aufführen zu lassen, da der Kaiser von Brasilien, Don Pedro, ihn im Frühjahr 1857 hatte ersuchen lassen, ein neues Werk für die italienische Truppe seiner Hauptstadt zu komponieren. (Briefe an Liszt II, 169, 175; Ges. Schr. VI, 268 u. f.)

[2]) Der Verleger Härtel, dem er den „Ring des Nibelungen“ für 16000 Frank angeboten hatte, war auf diesen Vorschlag nicht eingegangen, hatte ihm aber zu verstehen gegeben, dass ein Drama von gewöhnlichem Umfang ihm sehr willkommen wäre. Tristan wurde in der That mit 200 Louisd'or bezahlt, von denen 100 nach Einlieferung des ersten Aktes gezahlt werden sollten. Wagner hofft von Anfang an, dass „ein praktibles Opus wie der Tristan“ ihm „bald und schnell gute Revenuen abwerfen und eine Zeit flott erhalten wird“. (Briefe an Liszt II, 175.)

Abschied genommen: er ist dort besser dran, als anderswo . . . Ob mir dann meine Nibelungen wieder ankommen, kann ich allerdings nicht voraussehen: dies hängt von Stimmungen ab, über die ich nicht gebieten kann. Für diesmal habe ich mir Zwang angethan; ich habe mitten in der besten Stimmung den Siegfried mir vom Herzen gerissen und wie einen lebendig Begrabenen unter Schloss und Riegel gelegt. Dort will ich ihn halten, und keiner soll etwas davon zu sehen bekommen, da ich ihn mir selbst verschliessen muss. Nun, vielleicht bekommt ihm der Schlaf gut; für sein Erwachen bestimme ich aber nichts. Es hat mich einen harten, bösen Kampf gekostet, ehe ich soweit kam! — Nun lassen wir auch das abgemacht sein!"[1]) In demselben Briefe zeigte Wagner seinem Freunde an, dass er sich an die Arbeit gemacht hätte, mit der Absicht, den „Tristan" so schnell wie möglich zu beendigen. In der That schrieb er die Dichtung vom Juli bis September. Am 31. Dezember desselben Jahres (1857) beendigte er die musikalische Skizze des ersten Aktes. Der Rest des Werkes schritt weniger schnell fort; dennoch ward der zweite Akt im Anfang d. J. 1859 beendigt, der dritte im August desselben Jahres.

Als er von Siegfried zu Tristan überging, hatte Wagner, wie er selbst erzählt, das Gefühl, dass er sich mit diesem neuen Gegenstande nicht eigentlich aus dem Kreise der durch die Nibelungen-Arbeit in ihm erweckten dichterischen und mythischen Anschauungen entfernte. Der grosse Zusammenhang aller echten Mythen war ihm durch seine mythologischen Studien aufgegangen. Er war also nicht erstaunt, in dem Verhältnisse Tristans

---

[1]) Briefe an Liszt II, 173, 175.

zu Isolde und Dem Siegfrieds zu Brünnhilde einen auffälligen Parallelismus zu entdecken. „Wie in den Sprachen durch Lautverschiebung aus demselben Worte zwei oft ganz verschieden dünkende Worte sich bilden, so waren auch, durch eine ähnliche Verschiebung oder Umstellung der Zeitmotive, aus diesem einen mythischen Verhältnisse zwei anscheinend verschiedenartige Verhältnisse entstanden. Die völlige Gleichheit dieser besteht aber darin, dass Tristan wie Siegfried das ihm nach dem Urgesetze bestimmte Weib, im Zwange einer Täuschung, welche diese seine That zu einer unfreien macht, für einen anderen freit, und aus dem hieraus entstehenden Missverhältnisse seinen Untergang findet. Während der Dichter des Siegfried, den grossen Zusammenhang des ganzen Nibelungen-Mythus vor allem festhaltend, nur den Untergang des Helden durch die Rache des, mit ihm sich aufopfernden Weibes, in das Auge fassen konnte, findet der Dichter des Tristan seinen Hauptstoff in der Darstellung der Liebesqual, welcher die beiden über ihr Verhältnis aufgeklärten Liebenden bis zu ihrem Tode verfallen sind. Hier ist nur breiter und deutlicher gefasst, was auch dort unverkennbar sich ausspricht: der Tod durch Liebesnot, welche in der einseitig des Verhältnisses sich bewussten Brünnhilde zum Ausdruck gelangt.“ [1])

Betrachten wir das psychologische und moralische Problem, wie es sich für Wagnern stellte, und wie er es in seinem „Tristan“ zu behandeln gedachte, etwas näher.

Ein höchst charakteristischer Zug in Wagners moralischem Glaubensbekenntnis von 1849 war der hohe Wert, den er der sinnlichen Liebe, der instinktiven An-

---

[1]) Ges. Schr. VI. 267 u. f.

ziehung zugedachte, die das Weib auf den Mann ausübt. Ihm macht diese rein natürliche Thatsache just das Wesen des Altruismus aus; sie ist ihm die natürliche Grundlage jeder Moral. Jede andre Liebe leitet sich von der Liebe zwischen Mann und Weib ab, oder ist nur ein Abbild dieser Liebe. Es ist nach Wagners Ansicht also verkehrt, die Sinnenliebe als besondere Form der Liebe anzusehen und sich einzubilden, dass neben dieser Liebesform noch andere, reinere existierten; es ist dies der Irrtum der Metaphysiker, als welche die Sinne verachten und den „Geist“ über die „Materie“ stellen; sie erfinden irgend eine übersinnliche Liebe, deren unvollkommene Offenbarung die sinnliche Liebe wäre. Man kann aber darauf wetten, sagt Wagner, dass diese Leute die wahre menschliche Liebe nie gekannt haben, und dass sie bei ihrer Verachtung eben nur die thierische Liebe, wie überhaupt die thierische Sinnlichkeit sich vorstellen. Die menschliche Liebe ist, wie wir weiter oben gesehen haben (S. 211), die höchste Befriedigung des Egoismus im vollsten Aufgeben desselben. Allein durch Liebe entsteht der wirkliche Mensch. Der Mann allein, das Weib allein sind unvollkommene Wesen; erst durch die Liebe werden sie zum wirklichen Menschen. Der wirkliche Mensch ist Mann und Weib. „Erst die Vereinigung von Mann und Weib, erst die Liebe erzeugt (sinnlich und metaphysisch) den Menschen, und wie der Mensch im ganzen Leben nichts so schöpferisch Geniales wieder darstellt, als sein eignes Dasein, sein Leben ist, so überbietet er auch nie wieder jenen Akt seiner eigentlichen Menschwerdung durch die Liebe.“ [1]) Der Mensch soll also sein Geschick vollenden und sein

---

[1]) Briefe an Röckel, S. 28. Siehe auch „Jesus von Nazareth“, S. 51 u. f.

„Heil“ im vollständigen, vertrauensvollen Sich-hingeben an das Naturgesetz der Liebe finden.

Nach Schopenhauer ist die Liebe im Gegenteil die gefährlichste Falle, welche die Natur dem Menschen stellt, um ihn zur Fortpflanzung des Lebens — und folglich des Leidens — zu zwingen. Die Natur, deren Wesen eben der Wille zum Leben ist, treibt ihn mit aller Gewalt mit dem Stachel des Verlangens zur Fortpflanzung. Die Liebe erscheint dem Tier und dem natürlichen Menschen als höchstes Ziel des Daseins; sobald er für seine persönliche Erhaltung gesorgt hat, denkt er nur noch an die Freuden der Liebe. Aber der Weise, der da weiss, dass alles Leben nur Leiden ist, sieht gerade in den Verführungen der Liebe den mächtigen und verhängnisvollen Trug, der durch seine täuschenden Wunder das Dasein verschönt und das Individuum wohl oder übel zur Fortpflanzung der Art treibt. Er muss seinem Körper also um jeden Preis jede sinnliche Befriedigung versagen; er soll durch freiwillige Keuschheit den Willen verneinen, der sich in höchster Selbstbejahung über die Grenzen des Individuums hinaus fortpflanzen möchte. Nach Schopenhauer kann der Mensch nur dann auf Erlösung hoffen, wenn er jedes Liebesverlangen erbarmungslos in sich abtötet. Es ist dies, wie man sieht, die gründlichste Verneinung dessen, was Wagner bekannt hatte.

Was sollte er unter diesen Verhältnissen thun, als er sich im Jahre 1854 zum Pessimismus bekehrte? Sollte er seine alte Theorie über die Liebe kurz und bündig verleugnen und Schopenhauers asketische Lehre in Bausch und Bogen annehmen? Der optimistische Instinkt war zu stark in ihm, als dass er sich zu einem solchen Frontwechsel hätte entschliessen können. Er erkannte thatsächlich, dass Das, was er bisher „Liebe“ genannt

hatte, in Wahrheit ein zusammengesetztes Produkt war, und aus zwei Elementen von sehr ungleichem Werte — dem schlechten und egoistischen Verlangen und dem selbstlosen und wohlthätigen Mitleiden — bestand. Er begriff darum auch, dass die wirklich befreiende Liebe, jene völlig selbstlose Liebe, welche die Heldinnen seiner ersten Opern, Senta, Elisabeth und Brünnhilde belebte, nichts andres war, als das reine Mitleid, und dass überall, wo zum Mitleid das Verlangen trat — wie im Fall Siegfrieds und Brünnhildes — die Liebe zur verheerenden und dem menschlichen Glücke verderblichen Macht wurde. Dennoch konnte sich Wagner — und hierin wich er von Schopenhauer ab — nicht entschliessen, die instinktive Liebe unbedingt zu verwerfen. Für Schopenhauern ist die Liebe stets ein Übel, da sie den Lebenswillen immer wieder bestärkt; darum hielt er es auch für völlig unlogisch und selbst unbegreiflich, dass Liebende, und selbst unglücklich Liebende, in den Tod gehen könnten. „Jedes Jahr," sagt er, „hat einen oder den andren Fall von gemeinschaftlichem Selbstmord eines liebenden, aber durch äussere Umstände verhinderten Paares aufzuweisen, wobei mir inzwischen unerklärlich bleibt, wie die, welche gegenseitiger Liebe gewiss, im Genusse dieser die höchste Seligkeit zu finden erwarten, nicht lieber durch die äussersten Schritte sich allen Verhältnissen entziehen und jedes Ungemach erdulden, als dass sie mit dem Leben ein Glück aufgeben, über welches hinaus ihnen kein grösseres denkbar ist." Wagner sah die Dinge nicht so an. Man hat das Fragment eines Briefes gefunden, den er an Schopenhauern senden wollte, um ihm die vorstehende Stelle zu widerlegen, und dem grossen Pessimisten zu zeigen, dass die instinktive Liebe „ein Heilsweg zur Selbsterkenntnis und Selbstverneinung des Willens" sein

könnte.[1]) Nach Wagners Anschauung führt die sinnliche Liebe wohl zu Zerstörung und Tod des Individuums; sie heilt das Leiden nicht, sie tröstet nicht, wie das Mitleiden; aber sie führt uns bisweilen, wenn sie den höchsten Grad der Inbrunst erreicht hat, nicht mehr zur Bestärkung des Lebenswillens und zum völligsten Aufgehen in der Welt-Illusion; sie führt uns vielmehr „zur Selbstverneinung des Willens, und nicht eben nur des individuellen Willens"; denn sie lässt uns durch die Erscheinungswelt und ihre täuschenden Schleier hindurch die wahre Einheit alles Seins erkennen und die Vernichtung der Individualisation im Allgemeinen wünschen, den Lebenswillen als solchen abschwören. Somit führt die Liebe zum Tode, aber nicht zur Verdammnis; sie kann gewisse Naturen auf dem Wege des bittersten Leidens zur Erlösung führen: nach schrecklichen Qualen und unsäglichen Ängsten entzieht sie dieselben schliesslich der Herrschaft des Willens und führt sie zum Frieden des Nirwâna. Hierin aber sieht Wagner just den Grundgedanken von „Tristan und Isolde"; es ist dies, wie man sieht, ein ganz innerlicher, ganz musikalischer Vorwurf.[2])

---

[1]) Dieses Fragment eines unvollendeten Briefes an Schopenhauer, der nie abgeschickt worden ist, stammt wahrscheinlich aus dem Jahre 1857 und erschien in den Bayr. Bl. 1886, S. 101.

[2]) In dem „Brief an Villot" zeigt uns Wagner, wie er sein äusseres Drama sehr wissentlich nach den Forderungen des inneren Dramas gebaut hat. „Mit voller Zuversicht," sagt er, „versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge, und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Zentrum der Welt ihre äussere Form. Ein Blick auf das Volumen dieses Gedichtes zeigt Ihnen sofort, dass ich dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äusseren Zusammenhänge der Handlung, zum Nachteil der deutlichen Kundmachung der inneren Motive, angewendet werden musste, um auf

In keinem seiner Dramen hat Wagner die sichtbare Handlung der unsichtbaren so untergeordnet, wie im „Tristan“. Wir haben in der Einleitung schon darauf hingewiesen, dass Tristan in dieser Hinsicht als Typus — und zwar als etwas paradoxer Typus — des Wagnerischen Dramas angesehen werden kann. Die Tristan-Sage, die ursprünglich sehr einfach war, hat sich in den Händen der französischen, normännischen und deutschen Dichter durch Einschaltung einer Menge anmutiger oder rührender Episoden sehr verbreitert. In diesen zumeist von echter Poesie erfüllten Erzählungen, deren Zauber noch heute auf uns wirkt, konnte ein Dramatiker eine so komplizierte, reiche und malerische Handlung finden, als er sich nur wünschen mochte. Diese ganze reiche Blütenpracht, die sich rings um den ursprünglichen Stamm erschloss, hat Wagner, der die Geschichte von Tristan und Isolde aus Übersetzungen des Gottfried von Strassburg und seiner Nachfolger (von Kurtz und Simrock) kannte, ohne Erbarmen beseitigt.[1]) Mit merkwürdiger und raffinierter Kunst hat er die Haupt-Motive der Sage in eine

---

diese letzteren einzig anzuwenden mich getraute. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äusseren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab . . . Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, dass die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist.“ (Ges. Schr. VII. 122 u. f.)

[1]) Über die Tristan-Sage s. den schönen Artikel von Gaston Paris (Revue de Paris vom 15. April 1894, S. 138), wo sich (S. 141) eine bibliographische Aufzählung der vornehmlichsten Arbeiten der letzten Jahre über diesen viel umstrittenen Gegenstand vorfindet. Auf S. 171 vergleicht Paris Wagners Werk kurz mit dem seiner Vorgänger. — Auch die Artikel von W. Golther, Bayr. Blätter 1888, S. 252 u. f. sowie 1897, S. 115 u. f. sind mit Nutzen zu verwerten.

kleine Zahl symmetrisch angeordneter Bilder zusammengedrängt.[1]) Er hat alle malerischen und epischen Elemente der Handlung auf ein Minimum reduziert. Er hat die Aufzählungen von Thatsachen so weit als möglich vermieden; und Die, deren er gar nicht entraten konnte, hat er ihres erzählenden Charakters ganz beraubt, indem er sie mit dramatischer Empfindung durchtränkte.[2]) Der poetische Ausdruck ist, wie die Handlung selbst, oft fast bis zur Dunkelheit verkürzt. Da die innere Handlung des Dramas wesentlich gefühlsmässig und musikalisch ist, und die Poesie ihrem Wesen nach unfähig ist, das innere Leben der Empfindungen, welche die menschliche Seele durchfluten, wiederzugeben und die höchsten Ekstasen der Liebe und Verzweiflung auszudrücken, so überlässt sie alle Augenblicke der Musik die erste Rolle. Es giebt im „Tristan“ lange Stellen, wo der Vers sich sozusagen in Musik auflöst und zur „tönenden Wortphrase“ verflüchtigt, so dass er fast nichts mehr ist, als ein an sich fast neben-

[1]) Über die Struktur des Tristan-Dramas s. den Aufsatz von F. Kögel in den Bayr. Blättern von 1892, S. 257 u. f. — Kögel beruft sich auf die merkwürdige Thatsache, dass die Personen mit erstaunlicher Symmetrie in den drei Akten gruppiert sind. So bildet den Mittelpunkt des 2. Aktes das grosse Liebesduett Tristans und Isoldes, das von zwei Pendant-Szenen eingerahmt wird: Isolde und Brangäne hier, Tristan und Marke dort. Ebenso weist Kögel darauf hin, dass der 1. und 3. Akt sich durchweg symmetrisch um den 2. Akt gruppieren. (S. 264 u. f.)

[2]) S. den obigen Aufsatz von Kögel, S. 273 u. f., wo Verf. zeigt, mit welcher hochdramatischen Kunst Wagner die vor der Handlung liegenden Ereignisse exponiert hat, indem er sie im 1. Akte von Kurwenal, Brangäne und Isolde, im 2. zunächst von Tristan und Isolde, endlich von Marke erzählen lässt. Und doch bildet keine dieser drei Expositionen einen aus dem Rahmen des Dramas herausfallenden „Bericht“; jede ist ein notwendiger Teil des Dramas.

sächliches Vehikel der gesungenen Melodie.[1]) Der Dichter wird sich der Unmöglichkeit bewusst, das reine Gefühl, das aus den Melodieen spricht, durch klare und logische Gedanken auszudrücken, und ersetzt darum den regelrechten Vers durch eine Reihe von Ausrufen und abgerissenen Sätzen, die unter einander kaum verbunden sind und für den Verstand nur einen ganz unbestimmten Sinn haben.[2]) Kein Drama Wagners widerspricht in der „Intrigue" wie in der Sprache so sehr der Vorstellung, die man sich für gewöhnlich von einem Theaterstücke macht. „Tristan" verletzt die Einen durch die äusserste Einfachheit seiner fast schematischen Handlung, die einige mit vollstem Rechte berühmte Episoden der Sage — wie die des Einsiedler-Lebens der beiden Liebenden im Walde von Morois — vollständig übergeht; er widerspricht dem Geschmack der Andern durch die Dunkelheit seiner bis zum Übermass elliptischen Sprache, welche die Philologen und Litteraten gewöhnlich erbittert und auch thatsächlich sehr wenig Reiz bietet, sobald man den poetischen Ausdruck vom

---

1) Chamberlain („Das Drama R. Wagners", S. 80 u. f.) zitiert als typisches Beispiel Brangänes Warnung im 2. Akte:

„Einsam wachend in der Nacht,
wem der Traum der Liebe lacht,
hab' der Einen Ruf in Acht,
die den Schläfern schlimmes ahnt,
bange zum Erwachen mahnt."

Chamberlain findet, dass diese Verse schon bei deutlichster Deklamation schwer verständlich sind und vollends bei szenischer Aufführung keine deutliche Vorstellung erwecken können und schliesst mit den Worten: „Die menschliche Stimme ertönt fast nur noch wie ein inartikulierter Klageruf."

2) S. z. B. das Ende des grossen Liebesduetts im 2. Akte oder des letzten Monologes der Isolde. An diesen, wie an manchen andern Stellen ist der Vers fast ausschliesslich „musikalisch"; der intellektuelle Inhalt dieser lyrischen Ergüsse ist verschwindend gering.

musikalischen trennt. Und doch hat er auch seine begeisterten Fürsprecher, welche die staunenswerte Geschicklichkeit bewundern, mit der Wagner alle Mittel der dramatischen Technik, der Poesie und Musik vereinigt hat, um zu seinem Ziel zu kommen; oder sie geben sich einfach dem zarten und unsinnlichen Reize, der fast schmerzhaften Intensität der Empfindung, die aus diesem leidenschaftlichen und schier beängstigenden Stücke spricht, ohne Widerstand hin. —

Indessen kehren wir zur Prüfung des inneren Dramas im „Tristan" zurück und suchen wir den philosophischen Grundgedanken desselben zu formulieren.[1]) — Der mo-

---

[1]) Wir wollen damit nicht behaupten, dass „Tristan" ein „philosophisches" Drama sei. Man hat über die Frage, ob „Tristan" philosophisch wäre, viel herumgestritten, die Einen bejahend, die Andern (Chamberlain) verneinend. — Nach meinem Gefühl müsste man sich zunächst darüber verständigen, was man unter einem „philosophischen" Drama verstehen soll. Wenn man damit sagen will, dass „Tristan" ein „dramatisches Beispiel" zur Illustration der Schopenhauerischen Theorie sei, so werden wir sagen, dass „Tristan" in diesem Sinne kein philosophisches Drama ist. Es beruht, wie alle Dramen Wagners, auf Intuition und nicht auf einem abstrakten Gedanken; der charakteristische Fehler philosophischer Dramen ist ihre Kälte; wenn es aber ein Drama Wagners giebt, das diesem Vorwurf entgeht, so ist es der „Tristan"! Man hat ihm im Gegenteil vorgeworfen, dass es „pathologisch" wirkte. — Andrerseits ist es völlig ausser Zweifel, dass Wagner sich sehr wohl bewusst war, dass sich der Grundgedanke des „Tristan" mit Hilfe Schopenhauerischer Formeln ausdrücken liesse. Er wusste ganz bestimmt, dass seine intuitiven Weltanschauungen ihren adäquaten begrifflichen Ausdruck in der Philosophie des grossen Frankfurter Pessimisten fänden. In diesem Sinne ist „Tristan" unbestreitbar „philosophisch". Vielleicht auch noch in anderer Hinsicht. Die Handlung des „Tristan" ist, wie wir sahen, vornehmlich musikalisch; das Drama besteht also hauptsächlich aus der dramatischen Pantomime und ihrem musikalischen Ausdruck. Der Ausdruck der

ralische Gedanke, welcher der Tristan-Sage zu Grunde liegt und aus allen Fassungen, die auf uns gekommen sind, mehr oder weniger deutlich hervorschimmert, ist zuletzt die Bejahung der ewigen, unverjährbaren Rechte der Leidenschaft: über dem geschriebenen Gesetz, über den moralischen Konventionen, die das Leben der Völker beherrschen und die Urteile der Menschen bestimmen, giebt es ein ungeschriebenes Gesetz, das jeder von uns im Grunde seines Herzens trägt und gegen dessen Urteile es keine Berufung giebt. „Unsre Sage,“ sagt Gaston Paris, „vertritt den gewöhnlichen Pflichten gegenüber das Recht, das zwei Wesen haben, sich trotz allen Hindernissen zu vereinigen, wenn ein unbezwingliches und unauslöschliches Bedürfnis sie dazu treibt. Diese Notwendigkeit, die sie allein rechtfertigt, ist hier durch das kindliche und zugleich tiefe Symbol des Liebestrankes versinnbildlicht: sobald der Schicksalsbecher einmal geleert ist, sind Tristan und Isolde sich selbst und einander gegenüber nicht mehr frei, aber frei gegen die ganze Welt. Um ihr Schicksal zu erfüllen, brechen sie alle Schranken und treten alle Pflichten mit Füssen, aber es folgt ihnen auf ihrem siegreichen und leidvollen Wege die glühend mitempfindende Poesie, deren Beruf es ist, das Unbewusste, das in den Herzen

---

szenischen Handlung durch das Wort scheint hingegen oft etwas abstrakt, und zwar infolge der grossen Schwierigkeit, eine dramatische Anschauung, deren Charakter sich besser musikalisch ausdrücken lässt, in Worte zu bringen. Überdies war das bei dem Stoffe des „Tristan“, wie er einmal vorlag, schwerlich anders zu machen, und man braucht sich nicht darüber aufzuhalten, dass der Stil der Liebesbekenntnisse im Wagner'schen „Tristan“ nicht allein von Dem der Sagenquellen, aus denen Wagner schöpfte, sondern auch von Dem aller spezifisch litterarischen Liebesgedichte absolut abweicht.

schlummert, auszudrücken und die Seele aus den Ketten zu befreien, die, wie sie dunkel fühlt, schwerlastend auf ihr liegen."[1]) Eine solche Leidenschaft ist notwendig tragisch. Wenn wir an das gebieterische Verhängnis der Leidenschaft glauben sollen — und nur absolute Notwendigkeit kann sie rechtfertigen — muss die Liebe sich wirklich stärker als der Tod zeigen. Dieser Todesschatten des unvermeidlichen Sterbens, der von Anfang an auf dem Geschick der beiden Liebenden ruht, und ihre Abenteuer adelt, verwandelt eine banale Ehebruchs-Geschichte in eine Dichtung voll tiefster, schmerzlichster Wehmut. Schon der alte normännische Troubadour Thomas, einer der beredtesten Sänger des „Tristan", hatte das unlösliche Band, das zwischen Tod und Liebestrank besteht, richtig herausgefühlt. „Unsern Tod haben wir uns da getrunken," sagt sein Tristan, als er die Erinnerungen seines Lebens durchgeht.[1]) Derselbe Gedanke beherrscht das Drama Wagners von Anfang bis zu Ende. Schon in der Haupt-Szene des ersten Aktes, wo Tristan und Isolde den Liebestrank trinken, der sie ewig aneinanderkettet, wird er klar ausgesprochen.

Wagner konnte das Motiv des Liebestrankes in der That nicht ganz so beibehalten, wie die Überlieferung es ihm gab. Bei Gottfried von Strassburg, Wagners Hauptquelle, erscheint der Liebestrank, den Brangäne dem Tristan und Isolden aus Versehen und ohne irgendwelche Absicht einschänkt, da sie glaubt, ihnen einen gewöhnlichen Trank zu reichen, — als wirkliche, faktische Ursache, welche die Leidenschaft der beiden Lieben-

[1]) Revue de Paris vom 15. April 1894, S. 176, 178.

den entfesselt. Dieses Symbol konnte dem Geschmack des modernen Publikums leicht zu naiv vorkommen. Wagner änderte deshalb die Szene des Liebestrankes vollständig; er gab ihr einen ganz neuen, hochdramatischen Sinn. In seiner Dichtung lieben sich Tristan und Isolde seit der ersten Begegnung. Nachdem Tristan Isoldes Bräutigam Morolt (den Morhout der französischen Quellen) erschlagen hat, kommt er schwerverwundet unter falschem Namen zu Isolden, die allein seine Wunde heilen kann. Vom ersten Blick an liebt er sie. Nicht weniger schnell ergreift die Liebe sie. Im Augenblicke, wo sie den Mörder ihres Bräutigams erkennt und schon das Schwert gegen ihn zückt, trifft ihr Blick den des Verwundeten — und alsbald wird sie von Mitleid und Liebe ergriffen und lässt das Schwert fallen. Die Tragödie hat also schon begonnen, als Tristan sie für König Marke von Kornwall gefreit hat und auf seinem Schiffe heimführt. Er weiss, dass Isolde ihn hasst und für einen Verräter hält, weil er sie gezwungen hat, eines Andern Weib zu werden; er wagt ihr nicht zu nahen, weil er sie fürchtet, und mehr noch, weil er sie liebt. Um ihre Leidenschaft anzufachen, bedurfte es also keines Liebestrankes. Aber beide Liebenden wissen, dass Pflicht und Ehre ihnen furchtbar gebieten, die Stimme der Natur zu ersticken; das heiligste menschliche Gesetz, das höchste, dem sich jede edle Seele unterwirft, das Gesetz der Ehre, trennt sie für immer. Und sie denken beide nicht daran, dieses Gesetz zu überschreiten; der Gedanke, dagegen zu fehlen, kommt ihnen keinen Augenblick: sie sind nicht im Stande, den Gedanken eines Lebens in Unehre zu ertragen. — Wenn aber das Leben sie trennt, so bleibt ihnen wenigstens der Tod. Lebend können sie sich nicht lieben; nur der Tod kann die unübersteig-

liche Schranke zwischen ihnen aufheben. Jemehr sie sich also ihrer selbst bewusst werden und die ganze Tiefe der Leidenschaft ermessen, die sie einander zutreibt, desto deutlicher erscheint ihnen der Tod als die wesentliche Bedingung, die einzige Rechtfertigung ihrer Liebe. Im Augenblicke, wo sie in Kornwallis landen, fühlt Isolde, dass sie nicht die Kraft haben wird, mit König Marke zu leben, und von dem Geliebten ewig getrennt zu sein; sie fordert von Tristan Sühne für Morolts Tod und lässt ihn den Becher des Vergessens mit ihr leeren; ein Todestrank ist es, den sie ihm bietet. Tristan weiss es und nimmt ihn an. Sie trinken sich beide den Tod. So sind die beiden Liebenden vom Leben und seinen Sitten befreit; jetzt ist es ihnen erlaubt, gegen einander aufrichtig zu sein, sich ihre Liebe einzugestehen und zusammen in das düstere Reich der ewigen Nacht einzukehren, wo das Glück, das sie im Leben nicht fanden, ihrer wartet.

Aber der Tod kommt nicht. Isolde ist von ihrer Gefährtin Brangäne verraten worden, die ihrer Herrin leidenschaftlich ergeben ist, aber sie zu weibisch liebt und infolgedessen die grosse Seele Isoldens nicht verstehen kann. Zu schwach, um ihrem starken Willen als gefügiges Werkzeug zu dienen, hat Brangäne es nicht über das Herz bekommen, Isolden den Schicksalsbecher zu reichen, wie diese ihr befohlen hatte; von dem Gedanken an den Tod beängstigt und der Besinnung beraubt, hat sie, fast ohne es zu wollen, ihrem weiblichen Instinkt gehorcht, der ihr befahl, ihre Herrin um jeden Preis zu retten: statt des Todestrankes hat sie den Liebestrank in die Schale gegossen. Gewiss ist Tristans und Isoldens Liebe nicht ihr Werk, wie sie es sich einbildet, und wie selbst

König Marke glaubt.[1]) Aber sie vereitelt durch ihren Ungehorsam den schnellen Tod der beiden Liebenden, nach dem sie sich sehnten, um sie nicht weniger sicher, aber langsamer, durch das tödliche Gift der Liebe zu verderben.[2]) Sie hat sie durch ihr blindes Mitleid zu der schrecklichsten Strafe verurteilt. Tristan und Isolde haben sich aus dem Becher, den ihnen Brangäne reichte, wirklich den Tod getrunken: sie haben das Liebesgeständnis ausgetauscht, jenes Geständnis, das allein der Tod rechtfertigen kann; sie können nach dieser nicht wieder gut zu machenden That, die sie unrettbar dem Tode geweiht hat, nicht wieder zurück. Und dennoch leben sie — gegen ihren innersten Willen, zu unheilbarem Leiden verdammt, in der Qual einer verzehrenden Leidenschaft, die sich nur im Tode stillen kann und sie doch an das Leben kettet.

Wagner hat in seinem Brief-Fragment an Schopenhauern das Prinzip aufgestellt, dass der Mensch durch die Liebe nicht allein zur Verzichtleistung auf seinen individuellen Willen, sondern auch zur Vernichtung des Lebenswillens im Allgemeinen kommen kann.[3]) Wir müssen uns, um

---

[1]) Brangäne klagt sich selbst an, an Tristans und Isoldens Liebe „schuld" zu haben (Ges. Schr. VII, 34); um ihr Vergehen, „ihre blinde Schuld" zu sühnen, erzählt sie dem König Marke „des Trankes Geheimnis", und dieser ist alsbald von Tristans und Isoldens Unschuld überzeugt. (Ebenda 79 u. f.)

[2]) Brangäne erkennt selbst, wie unheilvoll ihr Mitleid gewesen ist, sobald sie die Wirkungen des Trankes sieht: „Wehe, wehe!" ruft sie aus. „Unabwendbar ewige Not für kurzen Tod." (Ges. Schr. VII, 27.)

[3]) Wagner schreibt an Schopenhauer, dass er ihm eine Anschauung mitteilte, „in der sich ihm selbst in der Anlage der Geschlechtsliebe ein Heilsweg zur Selbsterkenntnis und Selbstverneinung des Willens, und zwar nicht eben nur des individuellen Willens, darstellt."

die Tragweite dieser Stelle zu ermessen, die Theorieen Schopenhauers über die Verneinung des Willens selbst ansehen. Nach dem grossen Pessimisten giebt es zwei Wege, die zur Aufhebung des Willens führen. Entweder kann das Individuum durch willenlose Betrachtung der Welt zu der Anschauung kommen, dass alle Wesen identisch sind, und sich somit zum bewussten Mitleid erheben; oder es kann infolge grosser leiblicher oder moralischer Trübsal, die seinen Lebenswillen bricht, und es durch Leiden heiligt, plötzlich zur absoluten Entsagung geführt werden und den Tod freudig empfangen. Hingegen ist der Selbstmord, weit entfernt eine Verneinung des Lebens zu sein, ein Zeichen starker Bejahung des Lebens. Der Selbstmörder will das Leben und ist bloss mit den Bedingungen unzufrieden, unter denen es ihm geworden; er möchte, dass sein Willen sich ohne Hindernis bejahen könnte. Er ist von der inneren Gewissheit erfüllt, dass der Willen unsterblich ist, und sich ununterbrochen in neuen Objektivationen wiedergebiert; und darum tötet er sich, indem er auf seinen individuellen Willen verzichtet, dafür aber den allgemeinen Willen zum Leben mit der grössten Energie bejaht.[1]) Wenn wir nun den philosophischen Gedanken des „Tristan" mit Hilfe der Schopenhauerischen Formeln ausdrücken, wozu uns die erwähnte Briefstelle wohl berechtigt, so können wir die moralische Entwicklung, die im Verlaufe des Stückes vor sich geht, folgendermassen definieren: Tristan und Isolde verneinen zuerst den individuellen Willen, indem sie sich zum Selbstmord entschliessen, dann, als der Tod nicht eintritt, kommen sie infolge der Leiden, die sie erdulden, zur Verwünschung — nicht allein des

[1]) „Welt als Wille, Vorstellung" I, § 68, 69.

individuellen Lebens, das ihnen geworden ist, sondern des Lebens in seiner Gesamtheit und zur Verneinung des Willens selbst. Die Trübsal der Liebe läutert ihre Seelen und führt sie zur höchsten Entsagung.

So sind also Tristan und Isolde am Schluss des ersten Aktes Empörer: Isolde ruft den Tod herbei, weil sie das schmachvolle Geschick, das ihrer wartet, nicht tragen will,[1]) und Tristan will sterben, um seiner Ehre treu zu bleiben.[2]) Beide lehnen sich gegen ihr Schicksal auf; beide hängen noch am Leben und nehmen zum Tode nur deshalb ihre Zuflucht, weil sie das individuelle Leben verabscheuen, zu dem sie ihr Loos bestimmt hat. Der zweite und dritte Akt zeigt, wie sie aus Empörern zu Entsagenden werden. Schon in der ersten Szene des zweiten Aktes erklärt Isolde der Brangäne, welche Veränderung in ihrer Seele vor sich gegangen ist.

„Des Todes Werk,
nahm ich's vermessen zur Hand,
Frau Minne hat
meiner Macht es entwandt,
die Todgeweihte
nahm sie in Pfand,

[1]) Dieses Gefühl kommt zum Ausdruck in Stellen wie: „Da Morolt lebte, wer hätt' es gewagt, uns je solche Schmach zu bieten". — „Ich ja war's, die heimlich selbst die Schmach sich schuf!" — „Was träumte mir von Isoldes Schmach?" — (Ges. Schr. VII, 12, 27.) — Sie will sich an Tristan rächen, dass er sie verraten hat, („Rache für den Verrat!" ebenda 15); sie verflucht ihn leidenschaftlich („Fluch dir, Verruchter! Fluch deinem Haupt! Rache! Tod! Tod uns beiden!" ebenda 15).

[2]) Dieses Gefühl drückt er mit der grössten Energie in seinem Schwure aus, als er den Todesbecher trinkt, den Isolde ihm reicht: „Tristans Ehre — höchste Treu: Tristans Elend — kühnster Trotz," u. s. w. (Ges. Schr. VII, 26). Nachdem er jedoch den Liebestrank getrunken hat, sagt er: „Was träumte mir von Tristans Ehre?" (ebenda 27.)

fasste das Werk
in ihre Hand;
wie sie es wendet,
wie sie es endet,
was sie mir kühret,
wo sie mich führet,
ihr ward ich zu eigen: —
nun lass' mich gehorsam zeigen!“[1])

Die beiden Liebenden kämpfen nicht mehr, sie geben sich der sie beherrschenden Leidenschaft ohne Widerstand hin. Und die Liebe offenbart ihnen, dass ihr wahres Reich nicht das Leben, der Tag ist, — oder um die Schopenhauerischen Formeln anzuwenden, die Welt der Phänomene, der sinnlichen Erscheinungen, die Welt der Individuation, wo der Willen in unzählige Wesen zersplittert erscheint, — sondern der Tod, die Nacht, — oder philosophisch geredet das Reich des Absoluten, Unbewussten, Ur-Einen ist. Im gleissenden, täuschenden Tageslichte ist das höchste Gesetz nicht die Liebe: so lange der Mensch danach trachtet, im hellen Sonnenschein zu leben, hängt er sich nur an trügerische Wahngüter, wie Macht, Ruhm, Ehre und Freundschaft. Er muss das heilige Urgesetz der Liebe, das er in seinem Busen trägt, den leeren Konventionen des Tages opfern. Aber für Tristan und Isolde hat der Tag seinen Zauber verloren:

„O! nun waren wir
Nacht-geweihte:
der tückische Tag,
der Neid-bereite,
trennen konnt' uns sein Trug,
doch nicht mehr täuschen sein Lug.
Seine eitle Pracht,

---

[1]) Ges. Schr. VII, 39 u. f.

seinen prahlenden Schein
verlacht, wem die Nacht
den Blick geweiht:
seines flackernden Lichtes
flüchtige Blitze
blenden nicht mehr
unsre Blicke.
Wer des Todes Nacht
liebend erschaut,
wem sie ihr tief
Geheimnis vertraut,
des Tages Lügen,
Ruhm und Ehr',
Macht und Gewinn,
so schimmernd hehr
wie eitler Staub der Sonnen
sind sie vor dem zersponnen.
Selbst um der Treu'
und Freundschaft Wahn
dem treusten Freunde
ist's gethan,
der in der Liebe
Nacht geschaut,
dem sie ihr tief
Geheimnis vertraut.
In des Tages eitlem Wähnen
bleibt ihm ein einzig Sehnen,
das Sehnen hin
zur heil'gen Nacht,
wo urewig,
einzig wahr
Liebes-Wonne ihm lacht." [1])

---

[1]) Ges. Schr. IV, 43, 44.

So hat das Leben für Tristan und Isolde keinen Reiz mehr. Wenn sie auch das Gesetz der Ehre nicht trennte, so würden sie doch immer von anderen Schranken getrennt werden, die Zeit, Raum und Individuation zwischen allen endlichen Wesen aufrichten. Denn gerade die Persönlichkeit ist ein Hindernis der vollkommenen Liebe, wie es Tristan seiner Geliebten „in einer allerliebsten metaphysischen Plauderei über den Wert eines Bindewortes“ erklärt.[1]) Dieser Dualismus des Du und Ich, ohne den jede Liebe auf den ersten Blick gar nicht vorstellbar erscheint, gerade er muss schliesslich verschwinden:

Isolde: „Doch uns're Liebe
heisst sie nicht Tristan
und Isolde?
Dies süsse Wörtlein: und,
was es bindet,
der Liebe Bund,
wenn Tristan stürb',
zerstört' es nicht der Tod?

Tristan: Was stürbe dem Tod,
als was uns stört,
was Tristan wehrt,
Isolde immer zu lieben,
ewig nur ihr zu leben?

Isolde: Doch das Wörtlein: und,
wär' es zerstört,
wie anders als
mit Isoldes eig'nem Leben
wär' Tristan der Tod gegeben?

Tristan: So starben wir,
um ungetrennt,

---

[1]) Hébert, „Le sentiment relig. dans l'oeuvre de R. Wagner“, S. 160.

ewig einig,
ohne End',
ohn' Erwachen,
ohne Bangen,
namenlos
in Lieb' umfangen,
ganz uns selbst gegeben
der Liebe nur zu leben."[1])

Und die beiden Liebenden sehnen sich in der Trunkenheit ihrer Liebes-Ekstase aus tiefster Seele nach jenem Reich der Nacht, das ihnen als höchste Zuflucht erscheint, wo ihr Elend aufhören wird; dieses Reich grüssen sie mitsammen als ihre wahre Heimat:

„O süsse Nacht!
Ew'ge Nacht!
Hehr erhab'ne
Liebes-Nacht!
Wen du umfangen,
wem du gelacht,
wie — wär' ohne Bangen
aus dir er je erwacht?
Nun banne das Bangen,
holder Tod,
sehnend verlangter
Liebes-Tod! . . .
Du Isolde,
Tristan ich,
Nicht mehr Tristan,
Nicht Isolde;
ohne Namen,
ohne Trennen,
neu Erkennen,

[1]) Ges. Schr. VII, 47, 48.

neu Entbrennen;
endlos ewig
ein-bewusst:
heiss erglühter Brust
höchste Liebes-Lust!"[1])

In diesem Augenblick haben Tristan und Isolde die höchste Entsagung erreicht. Das Leben erscheint ihnen als reines Nichts; mit Angst und Schaudern werfen sie seine Illusionen weit von sich und schwingen sich beide in Gedanken zu jenem geheimnisvollen Reiche der Nacht, zu jener Welt des „Unbewussten" empor, wo alles, was dem natürlichen Menschen das Leben ausmacht, verlischt: die sichtbare Welt, die jetzigen Formen des Bewusstseins, Zeit und Raum, ja selbst der Unterschied zwischen Subjekt und Objekt, — zu jener Welt, die für Alle, die noch vom Lebenswillen erfüllt sind, das reine Nichts ist, die aber für eine befreite Seele, die sich der Einheit alles Seienden bewusst geworden, die „einbewusst" ist, im Gegenteil die höchste Realität bedeutet. Diese unbekannte Heimat, diese neue und unbegreifliche Daseinsform, die Schopenhauer nie anders als durch Negationen auszudrücken vermochte, offenbart uns Wagner durch den Mund seiner Liebenden in ihrer inneren Wesenheit als das Reich der Liebe.[2])

---

[1]) Ges. Sch. VII, 49—51.

[2]) Wenn man sich durchaus einen Begriff von diesem Reiche der Nacht oder Liebe machen will, von dem Wagner spricht, so muss man sich nach Schopenhauer vergegenwärtigen, was die Menschen empfinden, die zu Dem, was man Ekstase, Verzückung, Erleuchtung, *unio mystica* nennt, d. h. zur völligen Verneinung des Willens gelangt sind . . . „und welche dann nur noch seine letzte Spur, mit dem Leibe, den sie belebt, verschwinden zu sehen abwarten; dann zeigt sich uns, statt des rastlosen Dranges und Treibens, statt des steten Überganges von Wunsch zu Furcht und von Freude zu

Aber wenn Tristan und Isolde in Gedanken schon die Schwelle des Nachtreiches übertreten, so gehören sie mit ihren Körpern doch immer noch dem Tage, dem Leben an. Und leidvolle Prüfungen halten sie dem Ziele fern, das sie schon ganz nahe glaubten. Sie werden von König Marke und dem Verräter Melot überrascht. Ohne sich rechtfertigen zu können, muss Tristan die leidenschaftliche Klage des Königs mit anhören, den der Verrat seines Freundes in's Herz getroffen hat, und der, vom Schmerze überwältigt, das Idealbild, das er sich von ihm gemacht hatte, für immer getrübt zu sehen, ihn angstvoll bittet, ihm sein Verhalten zu erklären. Vergebens sucht Tristan den Tod, indem er sich in Melots Schwert stürzt; der Tod flieht ihn zum zweiten Male. Von seinem Gegner schwer verwundet, wird er von dem treuen Kurwenal bewusstlos in die Burg seiner Väter gebracht, wo Isolde, die durch den alten Diener benachrichtigt ist, sich mit ihrem Freunde treffen soll. Dort macht er die letzte Strecke seines Leidensweges durch. Er lebt wieder auf, aber ohne Isolde ist das Leben für ihn nur eine schreckliche Qual, und so lange Isolde den Tag sieht, kann er wiederum nicht fern von

---

Leid, statt der nie befriedigten und nie ersterbenden Hoffnung, daraus der Lebenstraum des wollenden Menschen besteht, jener Friede, der höher ist, als alle Vernunft, jene gänzliche Meeresstille des Gemüts, jene tiefe Ruhe, unerschütterliche Zuversicht und Heiterkeit, deren blosser Abglanz im Antlitz, wie ihn Rafael und Correggio dargestellt haben, ein ganzes und sicheres Evangelium ist: nur die Erkenntnis ist geblieben, der Wille ist verschwunden.“ (Die Welt als Wille und Vorstellung, I, § 71.) — Zu einer Ekstase dieser Art kommen Tristan und Isolde, und in solchem ekstatischen Zustande erscheint die Liebe ihnen als das Wesen der Realität.

ihr sterben. Denn die quälende Leidenschaft zwingt ihn gebieterisch, Alles zu ertragen, um sie wiederzusehen. Zwischen Leben und Tod hin- und hergerissen und dazu verdammt, sich bis zum Tode zu sehnen, ohne doch, dank dem Übermasse eben dieses Sehnens, sterben zu können, fleht der Unglückliche Isoldes Ankunft, die seinem Leiden allein ein Ziel setzen kann, mit herzzerreissenden Lauten herbei:

„Isolde noch
im Reich der Sonne!
Im Tagesschimmer
noch Isolde! . . .
Krachend hört' ich
hinter mir
schon des Todes
Thor sich schliessen:
weit nun steht es
wieder offen;
der Sonne Strahlen
sprengt' es auf . . .
Verfluchter Tag
mit deinem Schein!
Wachst du ewig
meiner Pein?
Brennt sie ewig,
diese Leuchte,
die selbst Nachts
von ihr mich scheuchte!
Ach, Isolde!
Süsse! Holde!
Wann — endlich,
wann, ach wann

löschest du die Zünde,
dass sie mein Glück mir künde?
Das Licht, wann löscht es aus?
Wann wird es Nacht im Haus?“[1])

Aber Isolde kommt noch nicht. Kein Segel zeigt sich am Horizonte, und die schrecklichste Verzweiflung ergreift Tristans Seele. Im Wahnsinn seines Schmerzes verflucht er sogar den Liebestrank, in dem er das Symbol und gleichsam die Quintessenz alles menschlichen Leidens sieht.[2]) Endlich jedoch schlägt die Stunde der Erlösung: das Schiff, das Isolde trägt, naht und läuft in den Hafen ein; Isolde stürzt zu ihrem Freunde, und dieser findet in dem Übermass der Freude, das dem

---

[1]) Ges. Schr. VII, 61—63.

[2]) „Den furchtbaren Trank,
der der Qual mich vertraut,
ich selbst, ich selbst —
ich hab' ihn gebrau't!
Aus Vaters-Not
und Mutter-Weh',
aus Liebesthränen
eh' und je,
aus Lachen und Weinen,
Wonnen und Wunden,
hab' ich des Trankes
Gifte gefunden!
Den ich gebrau't,
der mir geflossen,
den Wonne-schlürfend
je ich genossen, —
verflucht sei, furchtbarer Trank!
Verflucht, wer dich gebrau't!“ (Ges. Schr. VII, 67 u. f.)

Zum Verständnis dieser Stelle ist hinzuzufügen, dass Tristan von seinem sterbenden Vater gezeugt worden ist („aus Vaters-Not“) und bei seiner Geburt den Tod seiner Mutter veranlasst hat („aus Mutters-Weh“).

Übermasse des Leidens folgt, endlich den ersehnten Frieden. Er stirbt in den Armen seiner Heissgeliebten, zum letzten Male den Namen Isolde flüsternd. Und auch sie macht sich vom Leben los; ohne Verzweiflung, ohne Gewaltsamkeit, ganz in den Anblick von Tristans Leiche versunken, kaum ihrer selbst bewusst, und durch Liebe und Schmerz geheiligt, geht sie leise in den Schatten der sie umhüllenden Nacht ein und versinkt mit ihrem Freunde sanft in den grossen Frieden des Nichts. —

Ganz gewiss ist „Tristan" von allen Dramen Wagners das düsterste und trostloseste. Wagner proklamiert hier nicht allein wie im „Tannhäuser" und „Lohengrin", dass das Ideal in dieser Welt unerfüllbar ist; er scheint das ganze Menschenleben dazu zu verdammen, dass es nur ein Warten auf den Tod sein soll. Die Erde erscheint als Marterort, wo der Mensch vom Leiden so lange gefoltert wird, bis schliesslich jeder Lebenswunsch in ihm erstickt. Alle Güter, die er hienieden verfolgt, Macht, Ehre, Freundschaft sind trügerisch; die Liebe lässt ihn das ferne Reich des Ideales wohl ahnen, aber die menschliche Liebe ist mit Verlangen untermischt, und nur durch das Übermass der Leiden, die sie auferlegt, führt sie den Menschen zum Heile. Der Tod allein ist ein Segen: Tristan und Isolde sterben; so sind sie gerettet. Aber das Leben hat keinen Sinn, oder wenigstens kein positives Ziel. Man stelle sich z. B. vor, welches das Dasein König Markes sein kann, nachdem diese Katastrophe stattgefunden hat, die sein Herz tötlich verletzt und die einzigen Wesen, die ihn noch an's Leben ketten, vernichtet! Freilich hat er begriffen, dass Tristan nicht schuldig ist; der Trost bleibt ihm, und er kann sich sagen, dass er seine Freundschaft an keinen Unwür-

digen verschenkt hat, er kann noch an Tugend und Redlichkeit glauben . . . Aber ist Das ein zureichender Daseinsgrund? Auch Er ist sicherlich zur höchsten Entsagung, zur Verneinung des Willens gekommen. Aber dieser Asket, dieser „Heilige“ erscheint uns vielmehr als ein Besiegter des Lebens, denn als ein Sieger über das Leben. Er flösst mehr Mitleid als Bewunderung ein; man beklagt ihn, dass er nicht auch gestorben ist, dass er dazu verdammt ist, auf dieser Erde, wo alles Täuschung ist, ein notwendig trübes, farbloses Dasein hinzuschleppen.[1])

Und doch hinterlässt dieses Drama keinen trostlosen und entmutigenden Eindruck. Isoldens Tod ist weder eine Entsagung, noch eine Niederlage, sondern ein Sieg, ein höchster Triumph der dem Joche der Leidenschaft sich entringenden Seele, die endlich von der unsäglichen

[1]) Über die Persönlichkeit des Königs Marke ist in der Wagner-Presse ein recht heftiger Streit entbrannt. Die Einen halten Marke für einen alten Epen-König von etwa 70 Jahren, dem das Alter die Leidenschaft mässigt und Entsagung und Billigkeit leichter macht. Die Andern halten ihn im Gegenteil für einen Mann in der Kraft der Jahre — etwa vierzig bis fünfzig Jahre — so alt sollte nämlich der Marke bei den Münchener Vorstellungen von 1865 nach Wagners Angaben sein — der zur Verneinung seines Willens kommt. Marke wäre demnach, der asketischen Lehre entsprechend, ein „Heiliger“, ein Asket, der sich von Stufe zu Stufe bis zur vollen Entsagung erhebt. — Ich meinerseits neige zu dieser letzten Auffassung, wenngleich mit der — nach meinem Gefühl sehr starken — Einschränkung, dass Marke, wenn ich mich so ausdrücken soll, eine Verneinung, aber nicht eine Bejahung bedeutet. Ich sehe ihn als eine edle, vom Unglück gebrochene und vom Leiden geadelte Seele an, aber nicht als einen „Erlöser“ und Triumphator, der, nach dem Siege über das Verlangen, der Menschheit den Weg zum Ideale weisen kann. (J. Wirth, „König Marke“, Leipzig 1882; W. Golther, „Bayr. Blätter“, 1885, S. 154 u. f.; Wirth, „Wagner-Jahrbuch“, 1885, S. 239; N. Creutzburg, „Bayr. Blätter“, 1887, S. 244; R. Schlosser, „Bayr. Blätter“, 1893, S. 23 u. f.)

Bangigkeit des menschlichen Sehnens frei wird. In dem Masse, wie der Todesschatten um Isolden dichter wird, entsteht eine Vision ewiger Glückseligkeit in ihrem Herzen, die immer strahlender, immer herrlicher und tröstlicher wird. Diese selige Erscheinung lässt sich durch Worte nicht ausdrücken; darum auch zerfliessen die Verse, die Wagner der sterbenden Isolde in den Mund legte, zu einem verschwommenen und unbestimmten Lallen.[1]) Selbst die gesungene Melodie ist sozusagen zu menschlich, als dass sie diesen göttlichen Traum ganz ausdrücken könnte. Allein die reine Musik konnte es wagen, ihn in seiner überirdischen Herrlichkeit hervorzuzaubern. Wagner hat Isoldens Verklärung in einer Orchester-Symphonie geschildert, in welcher die Stimme der Heldin harmonisch zerfliesst; und diese Symphonie, ein anerkanntes Meisterstück Wagner'scher Kunst, in welcher sich die Eingebung des Meisters zu den reinsten und heitersten Höhen erhoben hat, ist der wahre philosophische Schluss des ganzen Dramas. Sie spricht uns von der übernatürlichen Schönheit der völligen Entsagung, vom unsäglichen Frieden der Seele, die dem Wunsche er-

---

[1]) S. die letzten Verse, die Isolde singt. Sie werden hinreichen, um einen Begriff von dieser seltsamen und ganz musikalischen Poesie zu geben:

„In des Wonnenmeers
wogendem Schwall,
in der Duft-Wellen
tönendem Schall,
in des Welt-Atems
wehendem All —
ertrinken —
versinken —
unbewusst —
höchste Lust!“ (Ges. Schr. VII, 80 u. f.)

storben ist und in souveräner Freiheit über allem irdischen Jammer schwebt; sie zeigt uns, wo das Heil für die leidende Menschheit liegt; sie lässt uns einen Blick in die Welt der höheren Realitäten, in jenes mystische Reich der Liebe, jene erhabene Heimat der Auserwählten werfen, die jeden egoistischen Wunsch abgelegt haben. Die düstre und leidvolle Tragödie der menschlichen Liebe klingt in einen Friedens-Hymnus aus, den unendliche Hoffnung umschimmert . . .

Wagner konnte in der That mit einer streng pessimistischen Lösung des Lebens-Problems auf die Dauer nicht auskommen. Die Entsagung war ihm zuerst in absolut negativer Gestalt, als Todes-Sehnsucht erschienen. Wotan und Brünnhilde, Tristan und Isolde verzichten und sterben. König Marke verzichtet, ohne zu sterben, aber sein Herz ist gebrochen, und scheinbar jeder irdischen Hoffnung bar. Gleichwohl scheint Wagner schon während der Komposition des „Tristan“ erkannt zu haben, dass die Entsagung auch als positives Ideal angesehen werden kann. Im ursprünglichen Plane seines Dramas sollte Tristan, der Held der Leidenschaft, und Parsifal, der Held der Entsagung, gegenübergestellt werden. Im dritten Akte, in dem Augenblicke, wo Tristan zu Isoldens Füssen den Tod erfleht, ohne sterben zu können, sollte Parsifal als Pilger erscheinen, die Pein der weltmüden Liebenden lindern und durch seine tröstlichen Worte die Klagen Tristans besänftigen, der im Taumel seiner ungestillten Leidenschaft vergeblich nach dem Warum des Lebens forscht.[1]) Wagner verzichtete auf diesen Schluss, denn er sagte sich, dass die Gestalt des pilgernden Parsifal, die so völlig unmotiviert am Ende dieses

---

[1]) E. v. Wolzogen, Bayr. Blätter 1885, 289 u. f.

Dramas der glühenden Leidenschaft auftauchen sollte, schwerlich gutgehiessen und verstanden worden wäre. Wir wissen also nicht recht, in welchem Geiste er diese Episode behandelt hätte, noch folglich, wie weit er schon im Jahre 1855 vom reinen Pessimismus abgekommen war; aber es scheint uns höchst wahrscheinlich, dass er in der Gestalt des Parsifal ein positives Ideal des Mitleidens und Erbarmens verkörpert und damit gezeigt hätte, dass die Willens-Verneinung nicht nur ein Prinzip des Todes ist, sondern auch zum Lebens-Prinzip werden kann. Und wirklich neigt Wagner dieser Auffassung mehr und mehr zu. Anstatt uns Besiegte zu schildern, die zum freudig empfangenen Tode ihre Zuflucht nehmen, malt er uns von nun ab Sieger, die jeden egoistischen Wunsch in sich ertötet haben und die Menschheit dem Ideale zuführen können. Nach Wotan und Marke schafft er einen Hans Sachs, nach dem „Tristan“ den „Parsifal“.

VII.

Die Meistersinger.

Der erste Gedanke der „Meistersinger“ geht bis auf das Jahr 1845 zurück, wo Wagner mit den Opern-Liebhabern und der offiziellen Kritik in Dresden entzweit war und den Plan gefasst hatte, ein komisches Gegenstück zum „Tannhäuser“ zu schreiben, in dem der schöpferische Genius in seiner freischaffenden Ursprünglichkeit und die pedantische Routine der Berufskünstler bei einem Sängerstreit an einander geraten sollten. Die Lektüre von Hoffmanns „Meister Martin der Küfner“[1]) hatte seine Aufmerksamkeit seit langem auf die ehrsame Gilde der Meistersinger und das so urwüchsige, ächt deutsche Bürger- und Volksleben der alten malerischen Reichsstadt Nürnberg gelenkt, die am Anfang des Jahrhunderts von den Romantikern, insbesondre von Tieck, „entdeckt“ worden war. Er las auch die alte Nürnberger Chronik von Wagenseil, die schon Hoffmann inspiriert hatte; er studierte die poetischen Werke Hans Sachsens, des Schuhmachers und Poeten, den schon Goethe als unsterblichen Typus des naiven Volksgeistes verherrlicht hatte. Er wurde endlich durch zwei heute völlig vergessene Theaterstücke angeregt, ein Drama in vier Akten von Dein-

[1]) E. Th. A. Hoffmann, „Serapionsbrüder“, Bd. II.

hardtstein („Hans Sachs“, 1827) und eine komische Oper, die Lortzing und Reger (1840) aus diesem Drama geschöpft hatten. In beiden Werken liebt Hans Sachs die Tochter eines reichen Nürnberger Goldschmieds, macht seine Geliebte einem widerwärtigen und abgeschmackten Mitbewerber streitig und siegt schliesslich über seinen Nebenbuhler.[1]) Unter Benutzung dieser verschiedenen Elemente hatte Wagner während eines Aufenthaltes in Marienbad i. J. 1845 eine dramatische Skizze entworfen, welche die jetzige Fabel der „Meistersinger“ in ihrer vorliegenden Fassung bis auf einige Details schon enthält. Jedoch verlor Wagner damals sehr bald das Interesse für seinen Plan. Er wollte diese komische Oper nur aus Nützlichkeitsgründen schreiben, in der Hoffnung, mit einem Werke, das im „leichten Genre“ geschrieben war, einen glänzenden Theater-Erfolg zu erringen, der seinen Namen allbekannt machte und ihm die deutschen Bühnen leichter erschlösse, als eine „ernste“ Oper. Sein Künstlerinstinkt trieb ihn jedoch bald zum Drama zurück und gewann über die praktischen Beweggründe und die Ratschläge seiner Freunde die Oberhand. Der Gegenstand des „Lohengrin“, der ihn während desselben Aufenthaltes in Marienbad beschäftigte, wo er auch den Plan zu seinen „Meistersingern“ entwarf, begann ihn ganz und gar in Anspruch zu nehmen und liess ihn jeden Wunsch aufgeben, eine komische Oper zu schreiben. Im Jahre 1851 veröffentlichte er in seiner „Mitteilung an meine Freunde“[2]) sogar seinen Entwurf

[1]) Über die von Wagner für die „Meistersinger“ benutzten Quellen s. H. Welti, „Lortzing und Wagner“ (Wagner-Jahrbuch f. 1886, S. 229 u. f.). Bibliographisches über den Gegenstand ist auf S. 238 dieses Artikels angeführt. S. auch die Studie von Brinn'-Gaubast in seiner französischen Übersetzung der „Meistersinger“ und die schöne Arbeit von Kufferath über die „Maîtres Chanteurs de Nuremberg“, Paris 1898.

[2]) Ges. Schr. IV, 284 u. f.

zu den Meistersingern, was soviel zu heissen schien, dass er auf die Ausführung für immer Verzicht leistete. Zehn Jahre sollten verfliessen, ehe er sich entschloss, seinen Plan wieder aufzunehmen. Er kam erst 1861 darauf zurück, bei seiner Rückkehr aus der Verbannung. Im Winter 1861/62 verfasste er den Text der „Meistersinger“ und liess ihn sogleich als Broschüre erscheinen.

Auf den ersten Blick scheint ein absoluter Kontrast zwischen „Tristan“ und den „Meistersingern“ zu bestehen, sowohl hinsichtlich der Form wie des Inhalts. Jenes ist das trostloseste und düsterste Werk, das Wagner geschaffen; die Liebe erscheint darin als tötliche Macht, das Leben als langes Hinsterben und leidvolle Illusion; die äussere Handlung ist auf ein Minimum reduziert, die Fabel bis auf's Äusserste vereinfacht und spielt sich zwischen einer sehr verringerten Personenzahl ab; das Stück besteht fast ganz aus Dialogen oder selbst Monologen. In den „Meistersingern“ hingegen herrscht ein überströmendes Leben voller Heiterkeit; das deutsche Bürgerleben mit seinen Lächerlichkeiten und Verschrobenheiten, aber vornehmlich auch mit seinen einfachen und gesunden Freuden wird hier breit geschildert; die Fabel ist verhältnismässig verwickelt und reich und setzt eine grosse Anzahl von Personen in Bewegung. Die äussere Handlung stürmt rapide, zuweilen, wie in dem wundervollen Finale des zweiten Aktes, sogar mit schwindelhafter Schnelle vorwärts. Die Ensembles und die Chöre sind häufiger als in allen andern Wagner'schen Partituren. Kurz, die „Meistersinger“ scheinen auf den ersten Blick ein poetisches und zugleich burleskes Intermezzo, etwa wie eine Posse von Shakespeare zu sein, das die natürliche Reihenfolge der Wagner'schen Dramen unterbricht. In Wahrheit verhält es sich nicht so.

Die nähere Betrachtung der inneren Handlung der „Meistersinger“ wird uns im Gegenteil zeigen, welche enge Verwandtschaft zwischen ihnen und dem „Tristan“ einerseits, dem „Parsifal“ andrerseits besteht.

Der Gedanke, der zunächst aus dem Entwurf von 1848 wie aus dem endgiltigen Text der „Meistersinger“ hervorgeht, ist, wie wir schon erwähnt haben, der natürliche Gegensatz zwischen dem wahren und naiven Genius und den Kunstpedanten, deren abergläubischer Respekt vor der Regel mit dem völligen Mangel an dichterischem Temperament Hand in Hand geht. Walther von Stolzing personifiziert das freischaffende, natürliche Genie. Er ist Dichter, ohne je von einem Meister unterwiesen zu sein, ohne die Regeln seiner Kunst auf einer Schule gelernt zu haben. Er ist von edlem Blute und hat sein Leben fern vom Lärm der Städte in seiner einsamen Burg verbracht. Im Winter, wenn Feld und Schloss unter weisser Schneedecke begraben lagen, las er in einem alten Buche, das er von seinen Vorfahren geerbt hatte, die Lieder Walthers von der Vogelweide, die vom Zauber des wiedererwachenden Lenzes sprachen. Und wenn der Sommer kam und der grünende, rauschende Wald sich mit Vogelstimmen belebte, dann schritt er wohl sinnend unter den alten Bäumen einher und lieh das Ohr jenen Jubelstimmen der Natur, jener süssen und so mächtigen Melodie, die ihm frisch und lebendig die Töne sang, die ihn an den langen Winterabenden schon bezaubert hatten, wenn er die Lieder des alten Sängers der Liebe las. Walther hat dem Rauschen des Waldes, dem Liede der Meisen und Finken gelauscht und ist darüber zum Dichter geworden. Er ist wie Siegfried ein Naturkind, das nur von seinen Instinkten geleitet und unbekümmert um menschliche Konventionen durch's Leben

geht. Kaum ist er nach Nürnberg gekommen, als er sich in Eva verliebt; keck, alle „Gebräuche“ verachtend, erklärt er ihr mitten in der Kirche seine Liebe; und als sie sich ein Liebesgeständnis hat entschlüpfen lassen, ist er sogleich entschlossen, sie mit Gewalt zu erobern. Zuerst will er an dem Wettgesange teilnehmen, dessen Preis sie ist, und sie den Meistersingern streitig machen, die sich durch ihre Lieder vor dem Volk um ihre Hand bewerben wollen. Als er sich von ihnen zurückgewiesen und vom Wettgesange ausgeschlossen sieht, scheut er sich keinen Augenblick mehr vor einer Entführung. Von der Stunde an, wo er Eva nicht mehr durch seine Kunst erringen kann, nimmt er seine Zuflucht zu gewaltsamen Mitteln; er brennt darauf, für seine Schöne das Schwert zu ziehen, selbst wo es schlecht angebracht ist, wie gegen den wehrlosen Nachtwächter, dessen Horn ihm wie eine Herausforderung klingt. — Und doch unterwirft sich dieser wilde Held, der in prächtiger Keckheit der ganzen Schule der gegen ihn aufgebrachten Meistersinger Trotz bietet, widerstandslos der sanften, aber sicheren Überlegenheit Hans Sachsens, und lässt sich willig von diesem Freunde leiten, dessen Weisheit der seinen, wie er instinktiv fühlt, überlegen ist.

Ihm, dem Repräsentanten des Instinkts, stehen die Meistersinger als achtbare, aber beschränkte Verteidiger der Regeln, Gebräuche und Überlieferungen gegenüber. Sie sind zumeist brave, ehrsame Bürger, bieder und mittelmässig. Zuweilen geht ihre Dummheit bis zur Niedertracht. Da ist z. B. der Stadtschreiber Sixtus Beckmesser. Er ist nicht allein der grösste Pedant von Nürnberg, sondern auch noch ein hämischer und unehrlicher Ränkeschmied. Dieser alte, aufgeblasene und dumme Hagestolz ist eine einflussreiche Persönlichkeit; er

hat ein eigenes Haus, sitzt im Rate, und bekleidet in der Gilde der Meistersinger den beneideten und gefürchteten Posten des Merkers, d. h. er hat das kritische Amt, die Verstösse gegen die sakrosankten Regeln der „Tabulatur", welche sich die Sänger zu schulden kommen lassen, mit Kreide auf eine schwarze Tafel zu vermerken. Er ist nichtsdestoweniger ein platter Schelm, stets von den niedrigsten und gemeinsten Gefühlen beseelt. Er bewirbt sich trotz seiner 50 Jahre um Evas Hand, weil ihn die reiche Mitgift lockt, und da er weniger Vertrauen in seine bestechende Persönlichkeit, als in sein Meistersinger-Talent hat, so bedauert er, dass Pogner seiner Tochter das Recht gelassen habe, den Sieger im Wettgesange auszuschlagen, wenn er ihr missfiele, und möchte ihn gern dazu überreden, seine väterliche Autorität geltend zu machen und die Ärmste zu zwingen, den Sieger, sei es, wer es sei, zu freien. Gegen Die, welche er für mutmassliche Nebenbuhler hält, ist er voll niedrigster Eifersucht, namentlich gegen Hans Sachs und Walther. Alle Mittel scheinen ihm recht, um zu seinem Ziele zu gelangen; er macht sich nicht einmal ein Gewissen daraus, eine frisch geschriebene Handschrift von Hans Sachsens Tische zu stehlen, von der er annimmt, der Schuhmacher und Poet habe sie zum Wettstreit um Evas Hand verfasst. „So ganz boshaft noch keinen ich fand," sagt Hans Sachs von ihm. Und wirklich wäre Beckmesser völlig verächtlich und empörend, wenn er nicht noch stumpfsinniger und lächerlicher wäre, als schlecht, und wenn man nicht alsbald erriete, dass er wegen seiner Aufgeblasenheit und Dummheit doch schliesslich mit seinen sauberen Plänen scheitern muss. Aber Beckmesser bildet eine Ausnahme unter den Meistersingern. Sie sind fast alle in jeder Beziehung ehrenwert, etwas von sich einge-

nommen und bequem, gegen alles Neue, das sie in ihren Gewohnheiten stört, feindlich gesonnen; lassen nichts auf die Poesie kommen, die ihnen ein Handwerk wie alle andern dünkt, und für deren bestellte Hüter auf Erden sie sich in ebenso rührender wie komischer Unschuld und Offenherzigkeit halten. An ihrer Spitze glänzt der Goldschmied Pogner, ein so braver und achtbarer Mann, wie es nur einen geben kann; er ist für seine Kunst so begeistert, dass er dem besten Meistersinger seine Tochter und seinen Besitz mit gutem Herzen geben will. Er ist vielleicht etwas eitel, denn wenn er diesen Wettgesang veranlasst hat, so geschah dies im Grunde wohl des Ruhmes wegen, um zu zeigen, dass die Bürger nicht alle Geizhälse sind und bei Gelegenheit mit den grossen Herren an Edelmut wetteifern können. Im Übrigen ist er ein vortrefflicher Vater, denn er wünscht zuletzt nichts so sehnlich, als das Glück seiner Tochter, und wäre trostlos, wenn die arme Eva durch seine Schuld einen Mann bekäme, der ihr nicht behagte, oder gar sitzen bliebe. Im Grunde seines Herzens ist Pogner nicht einmal sehr stolz auf seine grossartige Idee, als er Walther Stolzing, den er gerne zum Schwiegersohn hätte, von den Meistersingern abgewiesen sieht und es ihm klar wird, dass er seine Eva vielleicht dem 50jährigen Beckmesser geben muss. Gern würde er Hans Sachs um Rat fragen, wenn es für ein Zurück nicht schon zu spät wäre. Und eine grosse Last fällt ihm von der Seele, als er seine Tochter — dank der Geschicklichkeit und wohlthätigen List Hans Sachsens — nach ihrem Herzenswunsche verheiratet sieht. — So zeigt sich Wagner uns weder hart noch ungerecht gegen die Vertreter der Regel und der Gesellschafts-Konvention; er macht sich über ihre Verschrobenheiten lustig

und geisselt ihre Laster, aber ohne Bitterkeit und Voreingenommenheit; sein Drama wird nie zum revolutionären Tendenzstück. Und wenn er offen für das Genie und gegen die neidische und verknöcherte Mittelmässigkeit Partei nimmt, so weiss er doch andrerseits alles poetisch-Anmutige und Rührende, alles heiter-Gesunde in dem bescheidenen Bürgerleben anzuerkennen und mit reizendem Humor zu schildern, wie es sich bescheiden und beschränkt, aber friedlich und achtbar im schützenden Schatten der alten Mauern und alten Konventionen abspielt.

Der wahre Weise ist nach Wagners Ansicht übrigens nicht der junge Revolutionär Walther, sondern der Schuhmacher und Poet Hans Sachs, der grösste unter den Meistersingern, „die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes",[1]) der das Genie mit der Regel, den Instinkt mit der Tradition zu vereinen trachtet. Er ist in Nürnberg der Liebling des Volkes, dessen Vertrauen und Liebe er besitzt. Und er hat seinerseits auch Vertrauen zum Volke. Während die Meister von ihrer pedantischen Schulweisheit durchdrungen sind und den grossen Haufen verachten, die Kunst zum Zeitvertreib der Gebildeten machen wollen und hochmütig erklären: „Wenn spricht das Volk', halt ich das Maul",[2]) möchte Sachs im Gegenteil, trotz aller frommen Scheu vor Regeln und Gebräuchen, dass das Volk von Zeit zu Zeit zum Urteil über die Meistersinger zugelassen werden sollte. „Vernehmt mich recht!" ruft er aus.

„Gesteht, ich kenn' die Regeln gut;
und dass die Zunft die Regeln bewahr',
bemüh' ich mich selbst schon manches Jahr.

---

[1]) Ges. Schr. IV, 284.
[2]) Ges. Schr. VII, 175.

Doch einmal im Jahre fänd ich's weise,
dass man die Regeln selbst probier',
ob in der Gewohnheit trägem Gleise
ihr' Kraft und Leben sich nicht verlier':
und ob ihr der Natur
noch seid auf rechter Spur,
das sagt euch nur,
wer nichts weiss von der Tabulatur.“[1])

Und er hält es für recht und billig, dass in dem Wettgesang um Evas Hand das Volk das Urteil spricht.[2]) Und ebenso, wie er Vertrauen in die instinktive Weisheit der schlichten Gemüter hat, fühlt er auch Walthers Genie vom ersten Augenblicke an heraus. Fast allein verteidigt er ihn gegen Beckmesser und die Meistersinger, die durch die Neuheit und Keckheit seiner Dichtung aufgebracht sind und ihn sein Probelied nicht zu Ende singen lassen wollen. Denn er weiss, dass die Überlieferung nicht Alles bedeutet, und dass man die glänzende Improvisation des jungen Ritters nicht nach den engen Regeln der Tabulatur beurteilen darf.

„Kein Regel wollte da passen,
und war doch kein Fehler drin. —
Es klang' so alt, und war doch so neu, —
wie Vogelsang im süssen Mai: —
wer ihn hört,
und wahnbethört
sänge dem Vogel nach,
dem brächt' es Spott und Schmach. —

---

1) Ges. Schr. VII, 174.

2) „So lasst das Volk auch Richter sein;
mit dem Kinde sicher stimmt 's überein.“ (Ges. Schr. VII, 174.)

Lenzes Gebot,
die süsse Not,
die legten's ihm in die Brust:
nun sang er, wie er musst' . . .
Dem Vogel, der heut' sang,
dem war der Schnabel hold gewachsen;
macht' er den Meistern bang,
gar wohl gefiel er doch Hans Sachsen."

Der Schuhmacher und Poet ehrt in Walther die sinnfällige Offenbarung des dichterischen Instinktes — jenes Instinktes, der im Herzensgrunde der schlichten Gemüter dunkel schläft und bei einigen höher Begabten mit elementarer Kraft hervorbricht. Und doch weiss er, dass auch das Genie sich über die Regeln nicht hinwegsetzen darf. „Ade, ihr Meister, hienied!" ruft Walther aus, als er die Schule verlässt, aus der ihn der bornierte Geist der pedantischen Wächter der Regel vertreibt. Hans Sachs denkt nicht so. Der Dichterinstinkt reicht nicht aus, um ein grosser Dichter zu werden. Gewiss geben Frühling und Liebe in den schönen Jugendjahren unsterbliche Lieder ein; aber man muss frühzeitig auch die bewusste und bedachte Meisterkunst lernen, damit man, wenn das Alter und die Sorgen des Lebens kommen, wenn Lenz und Liebe nicht mehr für uns singen, mit Hilfe der Meisterregeln zu jeder Lebens- und Jahreszeit die göttliche Liedergabe, die uns die Natur unbewusst in's Herz gelegt hat, unverloren hegen kann.[1]) Und Walther unterwirft sich der überlegenen Weisheit Hans Sachsens willig. Er beugt seine freie Eingebung unter die Forderungen der Regel und diktiert dem Schuhmacher und Poeten einen Wettgesang,

---

[1]) Ges. Schr. VII, 237.

welcher die hergebrachten Formen der Meisterkunst ungefähr innehält. Und dennoch braust sein Stolz noch einmal auf, als er aus dem Wettgesange siegreich hervorgegangen ist, und Pogner ihm einen Platz in den Reihen der Sänger anbietet. Sein erstes ist, die neue Würde auszuschlagen und den Meistern die erwiesene Verachtung heimzuzahlen. Aber hier greift Hans Sachs wiederum ein, um ihn zu grösserer Billigkeit zu veranlassen. Er weist auf die Gefahren hin, die das deutsche Reich bedrohen; er beklagt, dass der Adel sich vom Volke ablöst, die Muttersprache vergisst, sich von der Kunst und den Sitten der Wälschen blenden lässt und der Verführung der Kultur erliegt, die am andern Ufer des Rheines blüht.

„Drum sag' ich euch:
ehrt eure deutschen Meister,
dann bannt ihr gute Geister!
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
Zergieng' in Dunst
das heil'ge, röm'sche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge, deutsche Kunst.“ [1])

Hans Sachs träumt von einer brüderlich harmonischen Vereinigung des Genies mit der Regel, des freien dichterischen Schöpferinstinktes mit der heiligen Scheu vor einer ruhmreichen künstlerischen Tradition.

Unter diesem Gesichtspunkte erscheinen uns die „Meistersinger“ als eine Art ästhetisch-litterarischer Satire, und das Gefühl, das in einem auf dieser Grundlage ruhenden Stücke herrscht, ist die Ironie. Diese Ironie greift nach Wagners Äusserung[2]) nicht die Fehler und

---

[1]) Ges. Schr. VII, 270.

[2]) Ges. Schr. IV, 287.

Laster unserer Zeit selbst an, sondern nur die besonderen, traditionellen Formen, in denen sich „das Naturwidrige unserer öffentlichen Zustände kundgiebt.“ Die „Meistersinger“ sind in dieser Hinsicht eine Satire auf die bürgerlichen Vorurteile in ihrer anmasslichen und selbstgewissen Dummheit, aber in der besondern Form, die sie in Nürnberg zur Zeit Hans Sachsens annahmen. Ein solcher Vorwurf kann auf den ersten Blick zur Behandlung in einem Musik-Drama ungeeignet erscheinen, denn die Musik ist, wie wir gesehen haben, nicht befähigt, das Zufällige und Konventionelle zu schildern. Allein sie kann doch wenigstens „das Ewig-Menschliche im Hergebrachten“, d. i. die allgemeine, gleichbleibende Tendenz des menschlichen Geistes schildern, die da ist, in Kunst, Moral oder Politik Gesetze zu machen und sich dann einzubilden, dass diese Gesetze, deren Wert vergänglich und kurzlebig ist, etwas Heiliges und Göttliches wären.[1]) In diesem Sinne kann auch das Lächerliche, das in Mode und Konvention liegt, zum Gegenstand eines Musik-Dramas gemacht werden. Gleichwohl kann ein Stoff, wie die „Meistersinger“, solange man sich darauf beschränkt, eine Satire auf die verknöcherte Mittelmässigkeit des dummen und pedantischen Philisters zu schreiben, einem Musiker, der sich der Grenzen seiner Kunst bewusst ist und nicht in's Willkürliche fallen will, nicht eben viel bieten. Wir wundern uns also nicht, dass Wagner zu der hastig entworfenen Skizze des Jahres 1845 keine rechte Stellung bekommen konnte, solange er in seinem Stoffe nichts Andres sah.

Was ihn dazu bestimmte, seinen Plan wieder aufzunehmen, das war die von ihm bemerkte Möglichkeit,

[1]) Chamberlain, „Das Drama Richard Wagners“, S. 87.

auf die litterarische und gesellschaftliche Satire ein menschliches Drama aufzupfropfen, das sich im Herzen des Hans Sachs abspielt. Dieses Drama ist so innerlich und versteckt, dass es im Worttexte kaum hervortritt und sich gewissermassen nur durch die Musik kundgiebt. Und doch ist es für das Verständnis des Stückes von grösstem Werte, denn es giebt ihm eine ganz neue poetische und philosophische Bedeutung. In dem Stücke von 1862 — das allein hierin von dem Entwurf d. J. 1845 abweicht — ist Hans Sachs nicht allein ein Vertreter des Volkskunst, ein weiser und mässiger Geist, der an der Versöhnung von Genie und Tradition arbeitet; er wird zugleich zum Weisen im Schopenhauerischen Sinne, indem er durch heldenhaftes Entsagen die höchste Vollkommenheit erreicht, die der Mensch erreichen kann.[1])

Die „Meistersinger" schildern, wenn man das Stück sich unter diesem Gesichtspunkte ansieht, die letzte Versuchung, die Hans Sachs überwinden muss, um zur höchsten Weisheit zu kommen, und den inneren, unsichtbaren, schweigenden Sieg, den er über sich selbst erringt. In der Seele des Schuhmachers und Dichters blüht insgeheim ein zarter Wunsch. Ohne es irgend wem zu gestehen, fast ohne es sich selbst zu gestehen, liebt er Evas eben erblühende Jungfräulichkeit mit wärmerer Zärtlichkeit, als etwa ein Vater oder Freund. Ohne Zweifel wehrt er sich gegen den Gedanken, sie zu heiraten, er, ein Witwer, der, wenn auch noch nicht alt, so doch schon reiferen Alters ist; er sagt dies ganz offen zu Beckmesser, der in ihm einen Nebenbuhler fürchtet.

---

[1]) Ges. Schr. VII, 176.

„Nicht doch, Herr Merker! Aus jüng'rem Wachs
als ich und ihr muss der Freier sein,
soll Ev'chen ihm den Preis verleih'n.“ [1])

Er hat seit Walthers erstem Auftreten die Liebe Evas zu dem schönen Rittersmann geahnt und wünscht nur das Eine, dass das junge Mädchen Den heirate, dem ihr Herz zuschlägt. Einen Augenblick freilich scheint die Hoffnung ihm zu leuchten: er kann glauben, dass sie ihn liebt. Eva hat für Hans Sachs eine tiefe und aufrichtige kindliche Zuneigung; wenn ihr Herz frei gewesen wäre, wenn der Himmel nicht gleichsam für sie gewählt hätte, indem er ihr Walther auf den Weg sandte, so hätte sie am Tage des Wettgesanges vor allen Meistern dem Hans Sachs den Preis gegeben.[2]) Und nun geht das junge Mädchen nach der Werkstätte des Schuster-Poeten, um von ihm zu erfahren, ob Walther mit seinem Probelied Glück gehabt hat und mit den Meistern um die Wette singen, um ihre Hand mitwerben darf. Um von ihm zu erfahren, was sie wissen will, thut sie schön mit ihm, schmeichelt sie ihm mit unschuldiger Arglist und sucht ihm weis zu machen, dass sie ihn nicht ungern als Sieger aus dem Wettgesange hervorgehen sähe, der über ihr Schicksal entscheiden soll.

---

[1]) Über die innere Handlung der „Meistersinger“ s. vor allem Chamberlain, „Das Drama R. Wagners“, S. 83 u. f.; sowie „R. Wagner“, S. 257 u. f.

[2]) Eva sagt im 3. Akte selbst zu Hans Sachs:

„ . . . hatt' ich die Wahl,
nur dich erwählt' ich mir: —
Doch nun hat's mich gewählt
zu nie gekannter Qual:
und werd' ich heut' vermählt,
so war's ohn' alle Wahl.“ (Ges. Schr. VII, 254.)

Eva: „Könnt's einem Witwer nicht gelingen?
Sachs: Mein Kind, der wär' zu alt für dich.
Eva: Ei was, zu alt! Hier gilt's der Kunst,
wer sie versteht, der werb' um mich.
Sachs: Lieb' Ev'chen! Machst mir blauen Dunst?
Eva: Nicht ich! Ihr seid's; ihr macht mir Flausen!
Gesteht nur, dass ihr wandelbar;
Gott weiss, wer jetzt euch im Herzen mag hausen!
Glaubt' ich mich doch drin so manches Jahr.
Sachs: Wohl, da ich dich gern in den Armen trug?
Eva: Ich seh', 's war nur, weil ihr kinderlos.
Sachs: Hatt' einst Weib und Kinder genug.
Eva: Doch starb eure Frau, so wuchs ich gross.
Sachs: Gar gross und schön.
Eva: Drum dacht ich aus,
ihr nähmt mich für Weib und Kind in's Haus.
Sachs: Da hätt' ich ein Kind und auch ein Weib:
's wär' gar ein lieber Zeitvertreib!
Ja, ja! Das hast du dir schön erdacht . . .“[1])

Der Schuhmacher und Poet ist tief bewegt, was er auch davon halten mag. Wenn nun doch der geheime Wunsch seiner Seele in Erfüllung ginge! Aber ohne sich etwas von den Gefühlen, die ihn bewegen, anmerken zu lassen, erforscht er Evas Herz geschickt.[2]) Und bald erkennt er die Wahrheit. Kaum hat er von Walthers Niederlage erzählt und sich gestellt, als nähme er die Partei der Meister gegen ihn, als das junge Mädchen

---

[1]) Ges. Schr. VII, 200 u. f.

[2]) Hans Sachs giebt im 3. Akte selber zu, dass er fast in die Falle gegangen wäre, die ihm Evas kindliche Koketterie gestellt hat.
„'s war Zeit, dass ich den Rechten erkannt:
wär' sonst am End' doch hineingerannt!“
(Ges. Schr. VII, 254).

durch seinen Groll und Gram das Geheimnis ihres Herzens verrät. Von nun an bleibt Hans Sachs fest: er verzichtet sofort ohne ein Wort der Klage auf jedes egoistische Verlangen und lässt sich nur Evas Glück angelegen sein. „Mein Kind," sagt er später zu dem jungen Mädchen,

„Von Tristan und Isolde
kenn' ich ein traurig Stück:
Hans Sachs war klug und wollte
nichts von Herrn Markes Glück."[1])

Der Künstler und Handwerker hat wie König Marke verzichtet, aber zur rechten Zeit und ohne dass es einer aufklärenden Katastrophe bedurft hätte. Er hat sich ohne unnötige Auflehnung schweigsam und resigniert in das Naturgesetz geschickt, nach welchem die Jugend der Jugend gehört. Er hat jedem Streben nach selbstsüchtigem Glück freiwillig entsagt und so den höchsten Grad der Befreiung erreicht, zu dem Brünnhilde nach Siegfrieds Tod, Wotan nach dem Scheitern seiner ehrgeizigen Wünsche, Marke nach der Katastrophe, die alle seine Lieben vernichtet, gekommen sind. Und seine Resignation wird dadurch schöner und grossartiger, als die der andern Helden, dass sie weder verzweifelt noch leidvoll ist, sondern lächelnd und männlich. Hans Sachs verzichtet auf das Glück, ohne sich zu beklagen, ohne herzzerreissende, tragische Gebärden. Nur ein einziges Mal, während die zwei Paare, die ihm ihr Glück verdanken, ihr neues Glück aus voller Kehle singen, entschwebt dem Hans Sachs, der sich in diesem Überschwang der Freude verlassener denn je fühlt, ein schwermütiger Seufzer, der mitten im Frohsinn seiner Schützlinge unbemerkt verhallt:

---

[1]) Ges. Schr. VII, 254.

„Vor dem Kinde lieblich hehr
mocht ich gern wohl singen;
doch des Herzens süss Beschwer
galt es zu bezwingen.
's war ein schöner Abendtraum:
dran zu deuten wag' ich kaum."[1])

Statt den Tod zu verlangen oder über sich selbst betrübt zu sein, sinnt er nur darauf, wie er Andre um sich glücklich macht. In seiner hohen Weisheit weiss er wohl, dass hier auf Erden alles Täuschung ist. „Wahn, Wahn! Überall Wahn!" ruft er in seinem berühmten Monologe im dritten Akte aus.[2]) Aber diesen Wahn, den er überall „in Stadt- und Welt-Chronik" findet, diesen Wahn, der soeben noch die friedlichen Bürger von Nürnberg erfasste, weil ein böser Kobold durch die alte Stadt gestreift war, weil ein Glühwurm sein Weibchen nicht fand, weil der Flieder duftete, weil Johannis-Nacht war, — hasst Hans Sachs nicht. Er entschuldigt ihn mit nachsichtigem Lächeln. Und er meint, dass es die Pflicht des Weisen sei, diesen tollen Tanz geschickt zu leiten, damit er glückliche Wirkungen hervorruft und zuguterletzt zu einer jener höheren Schöpfungen führt, die, wenn sie gelingen sollen, mit einem Gran Wahnsinn gewürzt sein müssen . . . Um sich über das Entschwinden seines schönen Traumes zu trösten, führt er Die, welche er liebt, seinem jungen und glücklichen Nebenbuhler zu, vereitelt Beckmessers Niedertracht und versühnt Walthern mit den Meistersingern. Die völlige Entsagung, die pessimistische Welterkenntnis, wird bei Hans Sachs, wie später bei Parsifal, nicht zum

---

[1]) Ges. Sch. VII, 256.
[2]) Ebenda, 233.

Quietiv, sondern zum Motiv des Willens und zum Anfang eines neuen, höheren Lebens.

Und was den „Meistersingern“ unter Wagners Werken einen besondern Platz giebt, ist der Umstand, dass diese ganze innere Handlung, das ganze intime Drama, das sich im Grunde von Hans Sachsens Seele abspielt, in der Dichtung fast gar nicht zum Vorschein kommt. Nur durch die Musik hat Wagner — freilich mit grösster Deutlichkeit und mit einer ihrer Wirkungen sehr bewussten Kunst — die verschiedenen Phasen dieser Gefühls-Entwicklung veranschaulicht, die den Schuhmacher und Poeten vom bangen Hoffen zur leidvollen Entsagung und schliesslich zum heiteren, siegreichen Verzichten führt.[1]) Vielleicht trägt dieses originelle und kühne Verfahren, das allein der Dichter-Komponist anwenden kann, zur Vermehrung der ernsten und rührenden Schönheit der Figur des Hans Sachs noch bei. In seinen Gesprächen geht er stets auf den Vorstellungskreis seiner Umgebung ein, und doch fühlt man, dass er Alle weit überragt, dass er sich in einer Sphäre bewegt, zu der keiner von Allen hinaufreicht. Seine höhere Weisheit trennt ihn von all den wackeren Nürnberger Bürgern, die um ihn leben, vollständig. Keiner von ihnen ahnt auch nur, welche Seelentiefe dieser schlichtbescheidene Handwerker besitzt, der weder reich, wie Pogner, noch edel wie Walther ist und kein Amt bekleidet, das ihn vor seinen Mitbürgern auszeichnet. Einsam und unverstanden lebt er

---

[1]) Über die Bedeutung der Musik in den „Meistersingern“ s. das von Wagner für das Vorspiel des dritten Aktes komponierte Programm („Entwürfe, Gedanken, Fragmente,“ S. 104 u. f.), sowie die Untersuchungen von Chamberlain und Ernst („L' Art de R. Wagner,“ S. 399 u. f.

unter seinen geschäftigen und zerstreuten Mitbürgern. Nur Eva errät etwas von den Gefühlen, die dieses grosse Herz erfüllen. Sie hat die flüchtige Empfindung, dass sie grausam gegen ihren Freund ist; sie ahnt einen Augenblick, welches leidvolle Geheimnis Hans Sachs aller Augen verbirgt; — aber sie ist glücklich, und in der Trunkenheit ihres Glückes wendet sie die Augen schnell von jenen schwindelnden Tiefen ab, in die ihr Blick einen Augenblick hinabgetaucht war. So bleibt Hans Sachsens Geheimnis im Grunde seines Herzens verborgen. Keine der handelnden Personen kennt es; der Zuschauer, dessen Aufmerksamkeit durch die sichtbare und verständliche Handlung, durch das auf der Bühne zu Sehende und zu Hörende in Anspruch genommen wird, ahnt es kaum, und nur Die allein, die unter dem Gewirr der äusseren Handlung den inneren Gedanken des Dramas erkennen und die wunderbare Orchester-Symphonie verstehen, die der so lebendigen und malerischen Pantomime ihren tiefen Sinn giebt, — werden es erraten.

In Folge dieser neuen Fassung des Charakters und der Rolle des Hans Sachs schliessen sich die „Meistersinger“ also doch sehr eng an Wagners Gesamt-Werk an und bezeichnen eine wichtige Stufe in der inneren Entwicklung, die ihn vom absoluten Pessimismus von neuem zum bedingten Optimismus führt. Hans Sachs ist ein „Entsagender“ wie Wotan oder Marke, aber kein Überwundener. Die Prüfung, die er bestanden, hat die Triebfedern seines Lebens nicht gebrochen, und das Stück endigt mit einer Art von Verherrlichung des Hans Sachs, der vom Volke mit begeisterten Zurufen begrüsst und uns sozusagen als das geistige Oberhaupt seiner Mitbürger vorgeführt wird. Wagner ist also von

seinem Tristan-Pessimismus abgekommen und erklärt, dass das Dasein selbst für Die, welche auf jeden egoistischen Wunsch völlig verzichtet haben, noch einen Sinn haben kann. Es ist interessant zu beobachten, dass sich diese Veränderung bei ihm unmittelbar nach dem Misserfolge des „Tannhäuser" in Paris, und folglich lange vor dem Tage vollzog, wo die Thronbesteigung König Ludwigs II. ihm die Mittel und die Aussicht gab, einen entscheidenden Erfolg zu erringen und seiner Auffassung vom Musik-Drama in ganz Deutschland zum Siege zu verhelfen. Wagners Gedanken über die Regeneration, die wir im nächsten Buche durchgehen werden, und die im Keime schon in den „Meistersingern" enthalten sind, sind also die Frucht einer selbständigen inneren Entwicklung, und nicht, wie man zu glauben versucht sein könnte, das Resultat der glücklichen Veränderung, die seit 1864 in Wagners äusserer Lage stattfand. Der Erfolg bestärkte Wagnern gewiss in dieser optimistischen Stimmung, aber er brachte sie nicht hervor. Er hatte zur Zeit der „Meistersinger", zu einer Zeit, wo die Zukunft für ihn noch sehr düster war, jenen Seelenzustand schon erreicht, den er am Abend seines Lebens mit so überwältigender Poesie in seinem „Parsifal" ausdrücken sollte.

Viertes Buch.

Wagners Rückkehr nach Deutschland. Das Bayreuther Werk.

I.

Aufführung der Wagner'schen Dramen.

Wagners künstlerische und geistige Thätigkeit liess in der letzten Periode seines Lebens nicht nach. Zwar hatte er in den Jahren seiner Verbannung fast alle seine künstlerischen Werke geschaffen, entworfen oder doch wenigstens bereits konzipiert; aber es blieb ihm doch, als er nach Deutschland zurückkam, die Ausführung seiner Konzeptionen und die Vollendung der begonnenen Werke noch übrig, und diese Aufgabe erforderte noch Jahre der Arbeit. Von 1861—67 stellte Wagner die „Meistersinger" fertig, die er, wie wir sehen, schon 1845 skizziert hatte; von 1865 — 74 vollendete er den „Ring des Nibelungen", der 1857 unterbrochen worden war; von 1877 — 82 endlich komponierte er den „Parsifal", dessen erster Gedanke ihm schon im Jahre 1857 aufgetaucht war, als er „Tristan und Isolde" schuf. Ebenso ist Wagner am Ende seiner Verbannung im Besitze seiner meisten ästhetischen oder philosophischen An-

sichten, und doch lässt seine litterarische und kritische Thätigkeit nicht nach. Ohne seine Hauptgedanken über Leben und Kunst zu modifizieren, mildert er doch seinen radikalen Pessimismus von 1854 ein wenig und kommt allmählich zu einer Regenerationslehre, die seinen optimistischen Instinkt mit seinen pessimistischen Überzeugungen in Einklang bringen sollte. Und in einer Reihe von theoretischen Werken, — deren bedeutendste sind: „Über Staat und Religion" (1864), „Deutsche Kunst und deutsche Politik" (1865), „Beethoven" (1870), „Religion und Kunst" (1879), — setzt er seine endgiltigen Gedanken über Leben und Kunst auseinander und behandelt eine grosse Zahl von politischen oder religiösen, ästhetischen oder moralischen Problemen von seinem neuen Standpunkt aus.

Aber während er die letzte Feile an seine künstlerischen und philosophischen Werke legt, entwickelt er zugleich eine fabelhafte praktische Thätigkeit, um seine Kunstwerke zur Aufführung zu bringen. In Wahrheit hatte er keinen Augenblick, selbst in den Jahren nicht, wo seine Verbannung ihn der Theaterwelt fernhielt, davon abgelassen, sich um die Aufführung seiner Dramen und ihre Verbreitung auf den Hauptbühnen Deutschlands und des Auslandes zu bekümmern. Aber besonders von 1859 ab, als der „Tristan" vollendet ist, nimmt die szenische Verwirklichung seiner Dramen in seinen Bestrebungen die erste Stelle ein. Mit unermüdlicher Energie eröffnet er zu dieser Zeit den Kampf gegen das Übelwollen der Direktionen, die Nachlässigkeit der Sänger, die zunehmende Feindseligkeit der Kritik, die Gleichgiltigkeit und Lässigkeit des Publikums. Mit einer Beharrlichkeit, die nichts lähmen kann, kämpft er unermüdlich für die richtige Aufführung seiner Dramen. Der

Sieg liess lange auf sich warten. Den Anfang bildete die weithin vernehmliche Niederlage des Tannhäuser in Paris im Jahre 1861. Ihr folgten drei Jahre fruchtloser Bemühungen bei allen deutschen Theaterdirektoren, den „Tristan“ auf die Bühne zu bringen, Kunstreisen in Deutschland, Russland und Österreich, die etwas Geld abwerfen und einige Bruchstücke seiner neuen Schöpfungen wenigstens auf dem Wege des Konzerts bekannt werden lassen sollten. Endlich, im Jahre 1864, als die Zukunft ihm düsterer denn je erschien, trat der plötzliche und entscheidende Umschwung ein, der die Wage zu seinen Gunsten sinken liess: König Ludwig von Bayern schenkte ihm gleich nach seiner Thronbesteigung seine Freundschaft, seine beständige Gunst, seine finanzielle und moralische Unterstützung und stellte ihm die Münchener Oper zur Aufführung seiner Werke zur Verfügung,[1]) worauf die Muster-Vorstellungen des „Tristan“ (1865), der „Meistersinger“ (1868), ebenso wie die ersten Darstellungen des „Rheingoldes“ (1869) und der „Walküre“ (1870) folgten. Es kam dann die Zeit, in der Wagner mit der Gründung eines Sonder-Theaters umging, wo der „Ring des Nibelungen“ gespielt werden sollte; — und damit fingen die Jahre des hartnäckigen Kampfes, der mühseligen Arbeit, der Sorgen und Plackereien aller Art wieder an, während das ersehnte Muster-

[1]) In diese Münchener Zeit fällt auch die romantische Episode der Leidenschaft Wagners für die Frau seines Schülers und Freundes Hans von Bülow, die eine Tochter Liszts und der Gräfin d'Agout war. Wie bekannt, hatte dieses Verhältnis die Scheidung des Bülow'schen Ehepaares zur Folge, worauf Wagner die heissgeliebte Frau heiratete. Diese Verbindung hat auf sein inneres Leben einen wohlthätigen Einfluss ausgeübt, denn sie gab ihm ein häusliches Glück, das zu einer optimistischen Lösung des Lebensrätsels sicher mit beigetragen hat.

Theater von 1871—1876 auf den Höhen von Bayreuth entstand. Endlich, im Jahre 1876, schlug ihm die so lange ersehnte Stunde des Sieges: er veranstaltete jene denkwürdigen Vorstellungen, bei denen die ersten Künstler Deutschlands sich um die Ehre stritten, am Werke des Meisters mitzuschaffen, wo der „Ring des Nibelungen" endlich vollständig gespielt ward, und zwar mit durchschlagendem Erfolge, vor einem internationalen Publikum, das von allen Enden der Welt herbeiströmte, um dem endgiltigen Siege der Wagner'schen Kunst beizuwohnen. Sechs Jahre später endlich, im Jahre 1882, wenige Monate vor dem Hinscheiden des Meisters, erweckten die schönen Vorstellungen des „Parsifal" allgemeine Begeisterung und besiegelten den von nun an allgemein anerkannten Ruhm des grossen Künstlers. —

Wir haben die verschiedenen Episoden dieses langen Kampfes hier nicht zu erzählen, eines Kampfes, in dem Wagner bewies, dass er im Handeln ebenso gross war, wie im Denken, und dass sein mächtiger Genius ihn gleichermassen befähigte, die Menschen sich dienstbar zu machen, wie ein ganzes Volk von Göttern und Helden in seinen Dramen aufleben zu lassen. Wir wollen nur versuchen, die allgemeinen Prinzipien, die sein Verhältnis zur Theaterwelt bestimmten und ihn bei der Gründung von Bayreuth leiteten, in aller Kürze hervortreten zu lassen.

Die Vorstellung, die sich Wagner vom Theater machte, leitete sich logischerweise von seinen Theorieen über das Wesen des Musik-Dramas und die Bestimmung der Kunst ab. Ist das lyrische Drama der symbolische Ausdruck des höchsten Ideals, das der Mensch fassen kann, ist es „die lebendig dargestellte Religion", so ist das Theater augenscheinlich nichts anderes, als der Tempel des Ideals. Wenn das Drama das „allgemeinsame" Werk

sein soll, in dem sich die Seele eines Volkes und sein Denken verkörpert, so müssen die dramatischen Darstellungen, weit entfernt, eine frivole Zerstreuung, ein „Amusement“ zu sein, im Gegenteil einem tief empfundenen Bedürfnis des Publikums entsprechen; dieses muss sie wollen und folglich auch kein Opfer scheuen, um sie so schön, so vollkommen wie möglich zu gestalten. Wagner hat also eine Theater-Kunst im Sinne, wie sie im alten Griechenland geübt ward, wo in grösseren Zwischenräumen, an heiligen Festtagen, die Begabtesten und Besten im Volke vor dem versammelten Volke Tragödieen aufführten, die alle Herzen höher schlagen liessen und der künstlerische Ausdruck des höchsten Strebens der Gesamtheit waren. Infolge dessen verlangt auch Wagner von seinem Publikum faktische, thätige Mitwirkung an dem „allgemeinsamen“ Kunstwerke, von den Künstlern tiefes Verständnis für die Bedürfnisse und Wünsche des Volkes, von den Ausübenden selbstlose Liebe zur Kunst und begeisterte, jeder egoistischen Berechnung bare Hingabe an das gemeinsame Werk.

Wie das jetzige Europa noch kein dieses Namens würdiges Musik-Drama besitzt, so hat es auch keine wirkliche Theaterkunst. Die vorhandenen lyrischen Bühnen sind der natürliche Nährboden der gewöhnlichen Oper, jener Wagnern so verhassten Kunstform, die er als elende Karikatur des wirklichen Dramas ansah. Was er den modernen Theatern am meisten vorwirft, das ist, dass sie keine Kunststätten, sondern Handels-Unternehmungen sind und als höchstes Gesetz nicht das selbstlose Trachten nach Schönheit, sondern das Haschen nach Geldgewinn, nach materiellen Einnahmen ansehen. Ebenso wie die hergebrachte Oper ein „egoistisches“ Gebilde ist, in dem sich Poesie, Tanz und Musik zeitweilig vereinigen, ohne

sich innig zu durchdringen und das wahre Musik-Drama hervorzubringen, — ebenso beherbergt ein Opernhaus eine Menge von Personen, die, statt brüderlich an dem gemeinsamen Werke mitzuwirken, alle selbstsüchtig auf ihren eigenen Vorteil ausgehen. Der Theater-Leiter ist ein gewöhnlicher Unternehmer, der auf jenen unlöschbaren Zerstreuungsdurst spekuliert, der den Grossstädter peinigt; er weiss, dass es zur Füllung seiner Kasse kein sicheres Mittel giebt, als dass man dem Geschmack dieses blasierten, verbildeten und durch die Tagesarbeit übermüdeten Publikums schmeichelt, das in's Theater kommt, um sich auszuruhen und zu amüsieren. Er eröffnet ihm also allabendlich seinen glänzenden, üppigen Saal, den Logen und Ränge umrahmen, wo die Weiber ihre Toiletten sehen lassen und Cercle abhalten können. In diesem Prunkraum können die Opernliebhaber ihr gewohntes Gentleman-Leben fortsetzen und das Schauspiel sich ansehen, gerade wie wenn sie im Café oder Salon sässen, — einzig und allein, um dort Zerstreuung zu finden und einen angenehmen Abend zu verleben, ohne sich zu ernster geistiger Anstrengung zu zwingen. Und während der Direktor nur darauf sinnt, schöne Einnahmen zu machen, denken die Schauspieler nur daran, wie sie die Aufmerksamkeit dieses Publikums, dessen Gunst Ruhm und Reichtum bringt, so viel wie möglich auf sich lenken können, und jeder Einzelne, Tenor, Sängerin, Tänzerin, Maschinist, Garderobier, Musik-Dirigent hat nur den Ehrgeiz, sich bemerkbar zu machen und zum „Stern“ zu werden, auch wenn das Stück darüber zu Schanden gehen sollte. Keiner hingegen von der ganzen Opern-Gesellschaft trägt ernstlich Sorge, dass die Stücke wahrhaft künstlerisch dargestellt werden, und dass Werke von Wert gewissenhaft und sorgfältig vorgeführt

werden, wie es den Absichten ihrer Schöpfer entspricht. Eine solche Truppe ist offenbar unfähig, ein Musik-Drama, wie Wagner es will, zur Darstellung zu bringen. Man gebe ihr das unstreitigste Meisterwerk in die Mache, und sie hat es binnen kurzem aus Selbstsucht und Lässigkeit entstellt, aus Faulheit und Dummheit verstümmelt und seine Harmonie zerstört. Mit einem Worte, sie macht das Musik-Drama zur einfachen Oper.

Diese Routine des theatralischen Handels-Unternehmens, diese Gleichgültigkeit des Publikums ist es, gegen die Wagner nicht nur in der Zeit, wo er das Bayreuther Theater schuf, sondern in allen Phasen seiner Künstlerlaufbahn ankämpfte. Die Theater-Reform war in der That die unumgängliche Folge einer Reform des Dramas, wie es Wagnern vorschwebte. Gleichwohl ist zu bemerken, dass er in seinen Bemühungen um die Reform der Theatersitten sich weder starrköpfig noch utopistisch zeigt. Wenn er auch sehr wohl wusste, was er wollte, und wohin er ging, so fing er doch keineswegs damit an, ein grossartiges Reform-Programm als unerlässlich aufzustellen oder den Plan eines Muster-Theaters auf dem Papier zu entwerfen. Ganz im Gegenteil ist er in seinen Vorschlägen immer praktisch, sucht er immer und überall, sich den Umständen anzubequemen und aus dem Vorhandenen soviel wie möglich zu machen. — Er will das Theater nicht als Handels-Unternehmen, wo für Geld gespielt wird, darum aber will er nicht gleich die ganze gegenwärtige Theater-Organisation umwerfen. Er wird z. B. in seinem Reform-Vorschlag der Dresdener Oper aus dem Jahre 1848 darauf hinweisen, dass die königliche Subvention zum wirksamen Werkzeug für die Theaterreform werden kann; wenn der Intendant von der Notwendigkeit befreit ist, der Einnahme alles

übrige unterzuordnen, so kann er, wenn er will, das Publikum ästhetisch erziehen, statt sich willig allen seinen Forderungen zu unterwerfen. Nur soll er von dieser Subvention also einen vernünftigen Gebrauch machen und sie dazu verwenden, das künstlerische Niveau der Vorstellungen zu heben, anstatt sie in unfruchtbaren Ausgaben für äusseren Luxus zu verzetteln. Ein wenig guter Willen und Idealismus würde also genügen, um die Theaterkunst von der erniedrigenden Herrschaft des „bleichen Metalles“ zu befreien. — Andrerseits will Wagner den Vorstellungen jenes Gepräge der Banalität nehmen, das sie in den grossen Städten haben, und zugleich ihre künstlerische Vollkommenheit mehren. Zu diesem Zwecke schlägt er vor, die Zahl der Vorstellungen herabzusetzen. Wenn die Künstler der erdrückenden Verpflichtung enthoben sind, jeden Abend zu spielen, werden sie mehr Zeit haben, ihre Rollen durchzuarbeiten, und die nötige Kraft und Frische bewahren, um sie mit Überzeugung und Wärme zu spielen. Auch in dieser Hinsicht bedeuteten die von ihm gewünschten Neuerungen, wie er sie in seiner Denkschrift über die Dresdener Oper oder auch in einer Studie über die königliche Oper in Wien aus dem Jahre 1863 forderte, keine Revolution, sondern eine einfache Reform, die man ohne grosses pekuniäres Risiko, und ohne das Fortbestehen dieser Opern-Bühnen irgendwie zu gefährden, wagen konnte. — Endlich darf man sich ebensowenig einbilden, dass Wagner zur Verwirklichung seiner dramatischen Pläne aussergewöhnliche Mittel verlangt hätte. Nötigenfalls wusste er sehr wohl, sich mit Dem, was er zur Verfügung hatte, abzufinden. „Lohengrin“ wurde auf der kleinen Weimarer Bühne mit sehr bescheidenen Mitteln gespielt, — wenigstens im Vergleich zu Bühnen wie die der Dres-

dener Hofoper; — und das künstlerische Resultat war dank Liszts Bemühungen nichtsdestoweniger recht erfreulich und befriedigte auch Wagnern in hohem Masse. Ebenso wusste Wagner die sehr begrenzten Mittel des Züricher Theaters vortrefflich auszunutzen, um gute Vorstellungen des „Fliegenden Holländers“ zu ermöglichen. Er ging also bei seiner Theater-Reform keineswegs als utopischer und starrköpfiger Phantast zu Werke, der um jeden Preis etwas verwirklichen will, was sozusagen *a priori* und mit einem Male in seinem Kopf entstanden ist. Mag es sich darum handeln, die Form des Musik-Dramas zu bestimmen, oder Muster-Vorstellungen seiner Werke einzustudieren, stets ist es die Erfahrung, nie die Theorie, die sein Bestreben leitet. Und Wagner besass eine tiefe Kenntnis von allen Theater-Dingen, da er den grössten Teil seines Lebens unter Künstlern und Schauspielern verbracht hatte. In einer Rede, die er i. J. 1856 in St. Gallen hielt, stellte er zwar das Prinzip auf: „Lieber kein Theater als ein schlechtes Theater,“ und bekräftigte hierdurch mit der grössten Energie, wie notwendig es wäre, das Niveau der Vorstellungen um jeden Preis zu heben. Aber in der Praxis versteht er sich sehr wohl dazu, die Aufführbarkeit seiner Werke durch zu unbedingte Kunstforderungen nicht zu vereiteln. Er beurteilt mit grosser Richtigkeit den Grad von Idealismus, den man von dem zahlreichen Personal, das bei der Darstellung eines Musik-Dramas beteiligt ist, verlangen kann, und er weiss dem Geist der Zeit gerade so viele Konzessionen zu machen, dass sein Unternehmen nicht scheitert. Kurz, seine künstlerische und theoretische Unentwegtheit wird immer durch das sehr bewusste und deutliche Gefühl der Gegenwart und ihrer Forderungen gemässigt; er ist zu gleicher Zeit ein

überzeugter Idealist und ein geschickter Realist, der mit sehr sicherem Takt die Mittel wählt, die den Erfolg verbürgen. —

Es war im September 1850, nach der Vorstellung des „Lohengrin" in Weimar, in dem Augenblicke, wo er den Plan zu seinem Siegfried-Drama fasste, als in seiner Korrespondenz zum ersten Male der Gedanke auftauchte, ein besonderes Theater zur Aufführung seines Werkes zu bauen.[1]) Wenn er einmal, schreibt er seinem Freund Uhlig, über eine Summe von vielleicht 10000 Thalern disponieren könnte, so würde er auf einer Wiese bei Zürich ein Theater von Brettern und Balken aufschlagen lassen, einen Chor und ein Orchester grösstenteils aus Freiwilligen zu bilden suchen, und die Sänger, welche die grossen Rollen seines Stückes am ehesten darstellen könnten, von auswärts einladen. Dann würde er durch alle Zeitungen die Musik-Liebhaber Deutschlands zu diesem dramatischen Festspiel einladen lassen, desgleichen alle Züricher Jugend, Studenten, Gesang-Vereine u. s. w. auffordern; der Eintritt sollte für Jedermann gratis sein. Wenn alles gehörig in Ordnung wäre, sollten drei Auf-

---

[1]) Über die Geschichte der Verwirklichung des Bayreuther Gedankens siehe J. van Santen-Kolff, „Aus der Geschichte des Bayreuther Gedankens" (Bayr. Blätter 1892, S. 21 u. f., S. 95 u. f., S. 170 u. f.), Chamberlain, „R. Wagner", S. 315 u. f. — Die Haupt-Dokumente für die Entstehung des Bayreuther Theaters sind: Bd. IX und X der Ges. Schr.; „Das Bayreuther Werk, Briefe und Dokumente a. d. Jahren 1871—76" (Bayr. Blätter 1886, S. 1 u. f.) und Heckel, „Die Bühnenfestspiele in Bayreuth", 1891. — Über die Geschichte des Bayreuther Theaters seit 1876 bis auf unsere Tage s. die zahlreichen Artikel und Broschüren, die 1896 bei Gelegenheit des zwanzigsten Jahrestages der Erstaufführung des „Ringes" erschienen sind. Besonders hervorgehoben sei der Artikel Chamberlains in den Bayr. Blättern 1896, S. 1 u. f.

führungen des „Siegfried“ in einer Woche stattfinden; nach dem dritten Tage sollte das Theater eingerissen und die Partitur verbrannt werden. „Den Leuten, denen die Sache gefallen hat, sage ich dann: nun macht's auch so! Wollen sie auch von mir einmal wieder etwas Neues hören, so sage ich aber: schiesst ihr das Geld zusammen.“[1])

Aber Wagner war zu derselben Zeit, wo er diesen grossen Plan in seiner Phantasie entwarf, der erste, der sich des Illusorischen einer solchen Idee bewusst war. Auch zeigt er, trotz der Verachtung für die Opernbühnen, zu dieser Zeit das ausgesprochene Bestreben, seinen Dramen eine möglichst ausgiebige und rasche Verbreitung auf allen deutschen Opernbühnen zu sichern; er hat den glühenden Wunsch, aufgeführt zu werden, und zwar nicht allein, um etwas Geld zu verdienen, sondern vornehmlich, um seinen Ruf in Deutschland zu verbreiten; dieser Wunsch ist sogar so lebhaft, dass er, wie wir gesehen haben, zu wirklich schlechten Aufführungen seiner Werke die Genehmigung erteilt. Sein Plan, ein besonderes Theater zu gründen, um seine Nibelungen-Dramen darauf aufzuführen, ist ihm zunächst nichts als eine unbestimmte Hoffnung; aber diese Hoffnung ist ihm teuer und giebt ihm den Mut, sein Werk zu vollenden. Er hat das Gefühl, dass er „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ seinem Geldbedürfnis geopfert, sie der Welt Alberichs, der kapitalistischen Gesellschaft verkauft habe. Aber der „Ring des Nibelungen“ soll dieses Schicksal nicht teilen: er soll „nicht im mindesten mit einem jüdischen Calcul befleckt werden.“[2]) Seit dem Jahre 1851, wo er den Gesamtplan der Tetralogie ent-

---

[1]) Briefe an Uhlig, S. 59 u. f.

[2]) Briefe an Liszt I, 291.

worfen hatte, verzichtet Wagner von vorn herein auf jede Hoffnung, dieses Riesenwerk je auf einer deutschen Opernbühne aufgeführt zu sehen. Er ist entschlossen, keine teilweise Aufführung des „Ringes“ zuzulassen, ehe er eine Feier ermöglicht hat, bei der die vier Dramen hinter einander gespielt werden. Darum schreibt er auch sogleich an Liszt, dem er den „Jungen Siegfried“ für die Weimarer Bühne zugesagt hatte, mit der Bitte, dieses Versprechen zurückziehen zu dürfen. Drei Jahre seines Lebens will er der Vollendung der Tetralogie widmen und dann ein Theater an den Ufern des Rheins bauen, in dem nach einjähriger Einstudierung sein Werk feierlich aufgeführt werden soll.[1]) „So ausschweifend dieser Plan ist,“ schreibt er an seinen Freund Uhlig, „so ist er doch der einzige, an den ich noch mein Leben, Dichten und Trachten setze. Erlebe ich seine Ausführung, so habe ich herrlich gelebt; wenn nicht, so starb ich für etwas Schönes.“[2]) Zwei Jahre später erfährt sein Plan eine nochmalige Erweiterung. Er träumt von einem Cyklus von Muster-Vorstellungen aller seiner Werke, eingeschlossen den „Ring“, in einem Sonder-Theater.[3]) Und drei Jahre lang arbeitet er noch an dem grossen Werke, allein von dieser ungewissen Hoffnung befeuert und entschlossen, alles zu wagen, um sie zu verwirklichen. Für den Fall, dass er sterben sollte, ohne den „Ring“

---

[1]) Wagner will von Anfang an, dass sein Muster-Theater in einer kleinen Stadt „fern von dem Qualm und dem Industriepestgeruche unserer städtischen Civilisation“ erbaut werde (Briefe an Liszt I, 161); indessen schwankte er zu dieser Zeit noch zwischen dem Rhein, Weimar und Zürich.

[2]) Briefe an Uhlig, S. 120 (12. Nov. 1851). Briefe an Liszt I, 149 (20. Nov. 1851). Dieselben Gedanken spricht er öffentlich in der „Mitteilung an meine Freunde“ aus. (Ges. Schr. IV, 343).

[3]) Briefe an Röckel, S. 17.

aufgeführt zu sehen, will er die Partitur seinem Freunde Liszt hinterlassen, und dieser sollte, wenn es ihm nicht gelänge, das Stück im richtigen Stil aufzuführen, die Partitur verbrennen.[1]) Im Jahre 1857 aber erlahmt seine Kraft; als der Verleger Härtel es ablehnt, ihm die Partitur des „Ringes“ im vorweg abzukaufen, erfasst ihn die Mutlosigkeit, trotz Liszts Ermahnungen, der ihm garantiert, dass der Ring binnen Jahresfrist nach seiner Vollendung zur Aufführung kommen würde. Ein unwiderstehliches Verlangen ergreift ihn, eines seiner Dramen von neuem auf einer deutschen oder französischen Bühne zu sehen und zu hören. Er unterbricht die Ausführung der Tetralogie, um in jäher Eile den „Tristan“ zu komponieren, und schiebt seinen grossen Vorsatz, ein Muster-Theater zu gründen, auf die lange Bank, um von neuem sein Glück auf den bestehenden Opernbühnen zu versuchen. Aber es geht ihm übel damit: der „Tannhäuser“ wird in Paris ausgezischt, und alle seine Bemühungen, den Tristan in Strassburg oder Paris, Karlsruhe oder Wien aufzuführen, scheitern kläglich.

Mutloser denn je, erwartet er nichts mehr von der Zukunft und lässt selbst den „Ring“ unvollendet; 1862 entschliesst er sich wenigstens, die Dichtung der Tetralogie zu veröffentlichen. In seiner Vorrede, die tiefe Schwermut atmet, setzt er noch einmal den grossen Plan eines Muster-Theaters auseinander, der seinen Geist schon so lange beschäftigte, und dessen ersten Gedanken er schon 11 Jahre zuvor in seiner „Mitteilung an meine Freunde“ veröffentlicht hatte. Seine Überzeugungen haben sich nicht geändert; er will immer noch ein besonderes Theater, nicht in einer Grossstadt, sondern auf dem Lande oder

---

[1]) Briefe an Liszt II, 60.

„in einer der minder grossen Städte Deutschlands“, mit versenktem Orchester, das dem Zuschauer den Anblick der Instrumentisten und des Dirigenten erspart; feierliche Vorstellungen, die in grossen Zwischenräumen vor geladenem Publikum stattfinden, und nicht vor dem skeptischen und blasierten zahlenden Schaupöbel der Grossstadt. Wagner hat seine Forderungen nur in einem Punkte geändert: das Muster-Theater soll kein Notgebäude sein, das nach den Vorstellungen des „Ringes“ wieder abgebrochen wird, sondern ein stehendes Festspiel-Haus, ein dauerhafter Tempel der neuen regenerierten Kunst, die von der traditionellen Oper von Grund aus verschieden ist, einer idealistischen, wirklich deutschen Kunst, deren Triumph eine unschätzbare Wohlthat für das ganze Volk wäre. Zwei Wege, sagt er, stellten sich ihm dar, um dieses Vorhaben zu verwirklichen. Entweder eine Vereinigung kunstliebender, vermögender Männer, welche die zur Ausführung dieses Riesenplanes nötigen Geldmittel aufbrächten, oder die Unterstützung eines deutschen Fürsten, der von dem unberechenbaren moralischen Einfluss überzeugt wäre, den dieses Muster-Theater ausüben könnte, und sich entschlösse, die Summen, die heutigen Tages zur Unterhaltung der Operntheater verschleudert würden, zu grossen künstlerischen Festaufführungen zu verwenden. Und Wagner schliesst mit der ahnungsvollen Frage: „Wird dieser Fürst sich finden?“ [1])

Sein Ruf wurde, wie man weiss, gehört. König Ludwig II. von Bayern liess den grossen Komponisten sogleich nach seiner Thronbesteigung zu sich berufen und gab ihm die Mittel an die Hand, sein grosses Künstler-

---

[1]) Ges. Schr. VII, 281.

werk zu vollenden. Am 4. Mai 1864, als er von der ersten Audienz bei dem Könige kam, schrieb Wagner an seine ihm im Unglück treu gebliebenen Freunde, die Willes in Mariafeld: „Heute wurde ich zu ihm geführt. Er ist leider so schön und geistvoll, seelenvoll und herrlich, dass ich fürchte, sein Leben müsse wie ein flüchtiger Göttertraum in dieser gemeinen Welt zerrinnen. Er liebt mich mit der Innigkeit und Glut der ersten Liebe: er kennt und weiss alles von mir, und versteht mich wie meine Seele. Er will, ich soll immerdar bei ihm bleiben, arbeiten, ausruhen, meine Werke aufführen; er will mir alles geben, was ich dazu brauche; ich soll die Nibelungen fertig machen, und er will sie aufführen, wie ich will."[1]) Der grosse Plan des Muster-Theaters trat also in eine neue Phase ein. Um den Boden für seine beabsichtigten Neuerungen vorzubereiten, begann Wagner mit Einstudierung von Festvorstellungen unter Benutzung der Hilfsmittel, die ihm die königliche Oper in München bot. Es handelte sich für ihn darum, zu zeigen, was seine Kunst vermochte, und mit der ästhetischen Erziehung des Publikums zu beginnen. In diesem Sinne liess er also den „Fliegenden Holländer" und „Tannhäuser" aufführen und setzte namentlich den „Tristan" mit peinlichster Sorgfalt in Szene. Zugleich regte er, um die Instrumentisten und Darsteller, deren er zur Aufführung seiner Stücke bedurfte, ausbilden zu können, und das Gefühl für Stil und grosse Kunst unter den deutschen Künstlern zu erwecken, die Bildung einer Musikschule in München an, und legte deren General-Idee und Zweckmässigkeit in einem Bericht an den König vom 31. März 1865 nieder, der im folgenden Monat einer

---

[1]) Deutsche Rundschau, Bd. L, S. 402.

Kommission vorgelegt wurde. Endlich wurde der Entwurf des grossen Muster-Theaters, in dem die von der künftigen Musikschule vorbereiteten und veranstalteten Vorstellungen aufgeführt werden sollten, dem Architekten Gottfried Semper übertragen, der im Januar 1865 nach München kam, um sich zu diesem Behufe mit Wagnern und dem Könige zu verständigen. Wagners grosser Gedanke sollte also vollständig in Erfüllung gehen, nur mit dem Unterschiede, dass die Musterbühne nicht auf dem Lande, sondern in der bayrischen Hauptstadt errichtet werden sollte. Diese übrigens ganz nebensächliche Konzession, die der grosse Künstler seinem königlichen Gönner machte, kann man ihm schwerlich zum Vorwurf machen. Da Wagner indessen im Dezember 1865 München verlassen musste — der Grund war, wie man weiss, eine wahrhafte Empörung der öffentlichen Meinung gegen ihn, der auch der König nachgeben musste, — blieb die Ausführung dieses grossartigen Planes stecken. Die Bildung einer Musikschule nach Wagners Vorschlag fand nicht statt; Gottfried Semper beendigte seinen Theaterplan, dessen Modell Ende 1866 in Zürich ausgestellt und dem König Anfang 1868 vorgelegt wurde. Aber dabei verblieb es; die einzige künstlerische Genugthuung, die Wagner erfuhr, war die Aufführung der „Meistersinger“ an der königlichen Oper zu München im Jahre 1868. Mehrere Jahre lang schien sein Plan begraben oder doch für unbestimmte Zeit aufgeschoben.

Endlich, im Jahre 1871, glaubte Wagner, dass der Aufschwung, den infolge der deutschen Siege der nationale Geist genommen, auch dem Gelingen seines grossen Unternehmens günstig sein müsste. Und er entschloss sich, nachdem er bei der neuen kaiserlichen Regierung moralische oder pekuniäre Unterstützung vergeblich nachgesucht hatte, an seine Freunde, an die Anhänger der Kunst der Zukunft, zu

appellieren. Im April 1871 begab er sich zum erstenmal nach Bayreuth. Am 12. Mai desselben Jahres veröffentlichte er einen Mahnruf, in welchem er die feierlichen Vorstellungen des „Ringes“ verkündigte, und eröffnete eine Subskription für den Bau des Bayreuther Muster-Theaters. — Und nach fünf schweren Jahren war das grosse Werk vollbracht und der endgiltige Sieg errungen. Wir haben die Geschichte dieses grossen Unternehmens hier nicht im Einzelnen zu verfolgen und wollen nur sehen, wie und bis zu welchem Grade Wagner zur Verwirklichung seiner ersten Absicht gelangt ist.

Es war von Anfang an sein fester Wille, diesem Unternehmen jeden geschäftlichen Charakter zu nehmen. Niemand sollte aus den Bayreuther Vorstellungen einen materiellen Vorteil ziehen. Eine Vereinigung kunstliebender „Patronatsherren“ lieferte die Fonds und verfügte folglich nach freiem Ermessen über alle Plätze. Nach Wagners Meinung sollte keiner für Geld in das Muster-Theater kommen; es sollten daselbst private Vorstellungen stattfinden, welche die Zuschauer sich selbst auf ihre Kosten gaben. Das Publikum war also dazu berufen, am Werke der Künstler thätig mitzuwirken. Dies war der ursprüngliche Plan, von dem Wagner zu Anfang durchaus nicht abgehen wollte. Als die finanzielle Lage i. J. 1873 und 74 völlig trostlos schien, bot man ihm aus Berlin bedeutende Summen an, wenn er sein Theater dorthin verlegen und dem Unternehmen einen kommerziellen Charakter geben wollte; auch von Baden-Baden, Darmstadt, London und Chicago liefen gleiche Anerbieten ein. Er schlug sie aber alle aus, da er sein Werk lieber scheitern lassen, als durch eine Konzession von dieser Tragweite entstellt sehen wollte. Inzwischen wurde das Bayreuther Theater, das mit den von den „Patronen“ des Werkes gezeichneten Summen begonnen war, dank der

finanziellen Beihilfe König Ludwigs vollendet. Dieser streckte, gerade als Wagner öffentlich erklären wollte, dass das Spiel verloren sei und die Arbeiten eingestellt werden müssten, die nötigen Mittel zur Vollendung des Werkes vor. Er musste sogar noch ein zweites Mal eingreifen, um das Unternehmen nach den Festen von 1876, die ein bedeutendes Defizit verursacht hatten, vor dem Bankerott zu retten.[1]) Die Bayreuther „Patrone" hatten sich also zweimal, i. J. 1874 und nach 1876, unfähig gezeigt, das Unternehmen zu halten, sodass Wagner selbst zugeben musste, dass das Bayreuther Theater in Wahrheit keine Patrone, sondern nur Zuschauer hätte, die ihre Plätze sehr teuer bezahlen müssten. Ein zweiter Patronats-Verein, der im Jahre 1877 gegründet wurde, zeigte nicht viel mehr Lebenskraft; er brauchte 5 Jahre, um die zur Aufführung des „Parsifal" nötigen Fonds aufzubringen, sammelte aber weder das zur Gründung einer Gesangs- und Deklamationsschule erforderliche Geld, noch selbst die hinreichenden Mittel, um die Aufführung der älteren Werke des Meisters in Bayreuth zu ermöglichen. Erst jetzt war Wagner ein für alle Mal überzeugt, dass zur Sicherung und Fortsetzung seines Werkes auf die „Patrone" nicht zu rechnen wäre, und entschloss sich diesmal endlich, nicht allein an seine Freunde und Anhänger, sondern an das ganze zahlende Publikum zu appellieren. 1882 fanden nach den zwei

---

[1]) Es ist zu bemerken, dass König Ludwig in den Jahren 1874 und 77 das Geld nicht hergab, sondern es Wagner lieh und die vorgeschossenen Summen von den Tantièmen, die Wagner von der Münchener Oper zu beanspruchen hatte, langsam wieder einzog. Somit hat Wagner das Bayreuther Werk im Grunde genommen auf seine eigenen Kosten vollendet und das Unternehmen später vor dem Bankerott gerettet. (Chamberlain „R. Wagner", S. 327.)

Subskriptions-Vorstellungen des „Parsifal" 14 öffentliche Vorstellungen statt, deren Erfolg die nötigen Mittel zur Aufführung eines neuen Festspiel-Cyklus einbrachte. Bayreuth war hierdurch zum Theater für Geld geworden, wie alle andern. Wagner hatte eingesehen, dass man in diesem Punkte nachgeben müsste, wenn das ganze, so mühsam zum Ziel geführte Unternehmen nicht wieder in Frage gestellt werden sollte. Aber es nahm wenigstens keinen kommerziellen Charakter an, denn der Reingewinn, der etwa übrig blieb, sollte ohne Abzug zur Vergrösserung der Reservefonds des Theaters verwandt werden. Wenn man also heute auch für Geld in das Muster-Theater kommt, so hat doch niemand materiellen Gewinn von den Vorstellungen; in diesem Sinne also ist das von Wagner aufgestellte Prinzip wenigstens eingehalten worden. [1])

Wenn wir jetzt das Bayreuther Werk in künstlerischer Hinsicht betrachten, so werden wir inne, dass Wagner alles darauf berechnet hat, die Aufmerksamkeit der Ausübenden und des Publikums auf die dargestellten Dramen zu konzentrieren. Die zu den Bayreuther Vorstellungen engagierten Künstler können sich lediglich ihren Rollen widmen und sich in Musse darein vertiefen, ohne zugleich, wie an andern Bühnen, durch das „Repertoir" in Anspruch genommen zu werden und etwa der Notwendigkeit ausgesetzt zu sein, heute die „Favoritin" und morgen die „Walküre" zu spielen. Andrerseits

---

[1]) Von 1883—89 blieb die finanzielle Lage des Bayreuther Werkes äusserst misslich. Neue Fehlbeträge machten sich geltend und wurden erst durch freiwillige Gaben sowie durch ein drittes Patronat gedeckt, dessen Mitglieder (50 an der Zahl) sich verpflichteten, je 1000 Mark binnen vier Jahren einzuzahlen. — Erst seit 1889 beginnt das Unternehmen sich auch materiell zu heben. (S. Chamberlain, Bayreuther Blätter 1896, S. 34. u. f.)

haben sie, weil die Vorstellungen so selten stattfinden, nicht die Zeit, ihrer Rollen überdrüssig zu werden, was bei den Grossstadt-Bühnen fast unvermeidlich eintritt, wenn ein Zugstück lange Zeit auf dem Repertoir steht. Wenn der Künstler aber einerseits in eine ausnahmsweise günstige Lage versetzt wird, so dass er sich in seine Rolle völlig einleben und sie mit grösster Überzeugungstreue spielen kann, so ist es ihm andrerseits versagt, einen persönlichen, egoistischen Erfolg davonzutragen. Das Bayreuther Theater ist geschaffen worden, um den Wert der dargestellten Stücke in's rechte Licht zu setzen, nicht aber, um diesem oder jenem „Stern“ Gelegenheit zu geben, sich bewundern zu lassen. Alle Sonderwirkungen müssen dem Total-Eindruck auf das Strengste untergeordnet werden. Darum ist auch der Sänger, der Virtuose, wie alle Ausübenden, gezwungen, in Reih und Glied zu treten: es ist ihm nicht gestattet, für sich allein zu glänzen, bis zur Rampe vorzutreten, um seine Arie zu singen; er ist gehalten, seine Rolle mimisch darzustellen und zu deklamieren, seine wirkliche Persönlichkeit zu vergessen und sich so viel wie möglich mit der Persönlichkeit zu identifizieren, die er auf der Bühne lebendig machen soll. Er hat weder auf Applaus während des Spiels, noch auf Herausklatschen am Ende des Aktes, noch selbst am Ende der Vorstellung zu rechnen. Er ist nichts als ein Interpret des Dramas, das er spielt; nur im Erfolge dieses Dramas soll er den Lohn seines Wirkens suchen. — Auch die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird unablässig auf das Drama gelenkt. Er hat, als er nach Bayreuth ging, sein alltägliches Leben unterbrechen, seine sonstigen Beschäftigungen aufgeben müssen. Es liegt also schon in den Verhältnissen, dass er nicht wie das Grossstadt-Publikum in's Theater kommt,

um sich von den Anstrengungen eines Werktages zu erholen; er betritt den Festspielraum mit ausgeruhtem Kopfe und ist somit im Stande, dem dargestellten Werke geistig zu folgen. Und während der Vorstellung stört ihn nichts. Kein unnötiger Prunk im Festspielhause, keine Logen und Galerieen, die sich zum grossen Schaden der Akustik übereinander aufbauen, sondern einfache, stufenweise erhöhte Bankreihen und ganz im Grunde ein Logenkranz, der die letzte Fauteuilreihe ein wenig überragt. In diesem Festspielhause lässt sich keine elegante Reunion abhalten, lässt sich das Leben des Salons nicht fortsetzen. Da das Schauspiel auf der Bühne und nicht im Zuschauerraum stattfindet, so wird dieser bei Beginn der Vorstellungen dunkel gemacht. So wird der Zuschauer durch die Dunkelheit, die in dem stillen Saale herrscht, innerlich gesammelt und durch seine Umgebung, die er kaum erkennt, nicht abgelenkt. Er sieht auch das Orchester nicht, dessen Klänge geheimnisvoll und gedämpft aus der „mystischen Tiefe“ heraufschallen, die es den Blicken entzieht. Er ist somit gleichsam gezwungen, seine Aufmerksamkeit auf die Handlung zu lenken, die sich auf der Szene abspielt, sich der Theater-Illusion widerstandslos hinzugeben, und dem grossen Zauberer, den dies Spiel erdacht hat, in das Reich der Phantasie willig zu folgen, wohin es ihm gefällt.

Die in Bayreuth angestrebte Reform ist aber nach Wagners Absicht nicht nur rein ästhetisch, sondern auch moralisch und ebenso national. Der Grund alles Weltübels ist nach Wagners Anschauung nämlich der Mangel an Liebe, die L i e b l o s i g k e i t, oder, um eine Schopenhauerische Formel zu gebrauchen, der egoistische Willen zum Leben, der das Individuum von der übrigen Welt trennt, es verhindert, mit den Schmerzen des Nächsten

mitzuleiden, es nach Befriedigung seines egoistischen Nutzens unter allen Umständen trachten lässt, und somit die Summe des Leidens in der Welt vermehrt. Dieser Geist der Selbstsucht hat den Niedergang der heutigen Gesellschaft wie der modernen Kunst verursacht; er hat den Kapitalismus überall zum Siege geführt, er hat die Kunst in Einzelkünste gespalten, die vormals im griechischen Drama brüderlich vereinigt waren; er beseelt die Virtuosen und Künstler, so dass sie ihre kleinen, persönlichen, ehrgeizigen und eitlen Wünsche der ernsten Kunstpflege vorgehen lassen; er macht endlich das grosse Publikum gleichgiltig gegen die grosse Kunst und unfähig, sich für ein „allgemeinsames" Werk zu begeistern, da er es lediglich nach Vergnügen und Bequemlichkeit trachten lässt. Aber das Bayreuther Theater sollte ein Protest gegen jenen allmächtigen Egoismus, eine Schule der Selbstverleugnung, der Liebe, der Sachlichkeit sein. Die Dramen, die dort dem Urteil des Publikums vorgeführt werden sollten, gingen aus dem harmonischen Zusammenwirken aller Einzelkünste hervor. Dort lernten die Künstler, wie man an einem gemeinsamen Werke gewissenhaft und hingebend mitwirkt, ohne auf grossen materiellen Profit zu rechnen, da sie sehr schlecht bezahlt wurden, noch auf grossen Erfolg für ihre Eitelkeit zu hoffen, da jedes Klatschen und Herausrufen verboten war. Dort endlich sollten die Zuschauer lernen, sich und ihre sonstige Beschäftigung für einen Augenblick im Kunstwerke zu vergessen, von ihrer Persönlichkeit loszukommen und sich mit den Künstlern und dem Komponisten Eins zu fühlen, kurz, wie Wagner sagt, das Kunstwerk zu wollen. — Aus diesem Grunde ist das Bayreuther Theater für Wagner auch etwas wesentlich deutsches. Das Kennzeichen des deutschen Geistes

ist in der That seine Sachlichkeit und sein Idealismus. Während der Franzose sich in allem, was er thut, durch Ruhmbegierde und durch die Meinung der Andern bestimmen lässt, und der Jude alles nur vom Standpunkte des materiellen Profites aus betrachtet, der sich daraus schlagen lässt, liebt der Deutsche es, wenn anders er seinen tiefsten Instinkten gehorcht, die Menschen und die Aussenwelt so zu betrachten, wie sie sind, sie um ihrer selbst willen zu verstehen und zu lieben, sich einer Sache, einer Person, einem Ideal hinzugeben und jedem egoistischen Interesse zu entsagen. Dieser deutsche Geist war es, der sich nach Wagners Ansicht in der edlen und rührenden Figur Sebastian Bachs mit unaussprechlichem Glanze kund gab; dieser Geist war es, der in Lessing, Winkelmann und Goethe die von den Franzosen des 17. Jahrhunderts lächerlich entstellte Antike wieder entdeckt und offenbart hat. Er war es, der Shakespeare besser verstanden hat, als selbst die Engländer, er, der in Beethoven der Musik ein ungeheures Gebiet erschlossen hat. Er ist es endlich, der das Musik-Drama, das vollkommene Kunstwerk, die harmonische Synthese aller Einzelkünste beseelen muss. Das Bayreuther Theater, in dem sich dieses Drama verwirklicht, erscheint uns also, wegen des moralischen Gedankens, dessen sichtbares Symbol er ist, als ein Tempel des deutschen Geistes, jenes Geistes der Selbstverleugnung, des aufrichtigen Glaubens an das Ideal, der die Grösse der Meister der deutschen Kunst ausmacht.[1])

---

[1]) Wagner giebt auf die Frage, was „deutsch“ ist, folgende Antwort: „Die Sache, die man treibt, um ihrer selbst willen und der Freude an ihr willen treiben, wogegen das Nützlichkeitswesen, d. h. das Prinzip, nach welchem eine Sache des ausserhalb liegenden Zweckes wegen betrieben wird, sich als undeutsch herausstellte. Die hierin ausgesprochene Tugend der Deutschen fiel daher mit

Vielleicht mag ein Franzose sich veranlasst sehen, einige Vorbehalte zu machen, ehe er dem Bayreuther Gedanken, so wie wir ihn hier definiert haben, beistimmt. Höchst wahrscheinlich wird mancher finden, dass Wagner den Germanen einen etwas zu hohen Platz in der Weltgeschichte anweist und nicht ohne Ungerechtigkeit gegen die romanischen Völker ist. Wir werden weiterhin, beim Studium der Regenerations-Lehre, die ganze Tragweite der Wagner'schen Theorie über den deutschen und den französischen Geist noch genauer kennen lernen. Gleichwohl wollen wir uns schon jetzt merken, dass das Bayreuther Werk in keiner Weise spezifisch und ausschliesslich deutsch, sondern vielmehr zuerst menschlich und erst dann national ist. Wagner lädt alle Menschen ohne Unterschied ein, den selbstsüchtigen Willen zum Leben abzuthun und am grossen Regenerationswerke der Menschheit teilzunehmen. Er ist weit entfernt, zu glauben, dass künstlerische Selbstlosigkeit und Sachlichkeit das ausschliessliche Erbteil eines Volkes oder einer Rasse wären. Der „ruhmsüchtige"

---

dem durch sie erkannten höchsten Prinzip der Ästhetik zusammen, nach welchem nur das Zwecklose schön ist." (Ges. Schr. VIII, 90 u. f.) — Ebenso sagt Wagner, nachdem er die Thaten des deutschen Geistes von Bach bis zu Goethe zusammengefasst hat: „Diese Thaten vollbrachte der deutsche Geist aus sich, aus seinem innersten Verlangen, sich seiner bewusst zu werden. Und dieses Bewusstsein sagte ihm, was er zum erstenmal der Welt verkünden konnte, dass das Schöne und Edle nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt: und alles, was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird, ist deutsch und deshalb ist der Deutsche gross, und nur, was in diesem Sinne gewirkt wird, kann zur Grösse Deutschlands führen." (Ges. Schr. X, 48.) — Über den Begriff des „deutschen Geistes" siehe vornehmlich „Deutsche Kunst und Politik" und „Was ist deutsch?" (Ges. Schr. VIII, 30 u. f.; X, 36 u. f.)

Franzose und der „selbstsüchtige“ Jude können ebenso gut wie der Deutsche, und unter denselben Bedingungen wie er, sich diese Tugenden aneignen; sie haben nur, Einer wie der Andre, ihren individuellen und nationalen Egoismus aufzugeben. In Bayreuth giebt es weder Deutsche, noch Franzosen, noch Juden, sondern nur Menschen, die im Dienste des Ideals alle gleich sind. Das ist in Wagners Auffassung der Hauptpunkt, und so verstanden, kann sie, wie ich glaube, unser aller Zustimmung finden.

Man hat dem Bayreuther Werke, wie ich weiss, jenen künstlerischen Idealismus und jene Selbstlosigkeit abgesprochen, die nach meinem Gefühl seine Schönheit und Grösse ausmachen. Man hat in der Gründung des Muster-Theaters ein Zeugnis für das masslose Selbstbewusstsein seines Schöpfers, eine Art von Altar gesehen, den er seiner eigenen Gottheit gesetzt hätte. Nach meinem Dafürhalten ist nichts ungerechter als diese Behauptung. Wagner hat, dess können wir versichert sein, trotz allem Vollbewusstsein seiner ausserordentlichen Bedeutung, in grösster Aufrichtigkeit den Gedanken ausgesprochen, dass die sachliche und unpersönliche Liebe zum Schönen und Wahren der gemeinsame Glaube aller Menschen sein soll. Als Fichte an der Universität Jena eine Vorlesung schloss, sagte er zu seinen Zuhörern: „Ich danke Ihnen nicht für den Beifall, den Sie mir durch Ihre zahlreichen Versammlungen bezeugt haben. Ich will nicht Beifall, ich will nichts für mich. In den Empfindungen, die mich jetzt überströmen, was bin ich! Aber wenn Sie hier erschüttert, bewegt und zu edlen Entschliessungen angefeuert werden, so danke ich Ihnen im Namen der Menschheit für diese Entschliessungen.“ Ähnliche Gefühle waren es, die Wagners Seele in Bayreuth erfüllten. Ebenso wie Fichte sich gewissermassen

als Wortführer des Moralgesetzes fühlte, identifizierte auch Wagner seine Sache und die der Kunst, und verlangte von den nach Bayreuth Pilgernden nicht, dass sie sich vor seinem Genius beugten, sondern dass sie sich mit ihm in der Verehrung des Schönen vereinigten. Dies ist gewiss ein Anspruch, der von grossem Selbstgefühl zeugt. Aber vielleicht wird man zugeben, dass der Genius Dessen, der ihn erhob, ihn in weitem Masse rechtfertigte. Und wenn wir auch nicht zugeben wollen, dass der künstlerische Idealismus das Monopol irgend eines Volkes oder gar ein Vorrecht von Bayreuth ist, so erkennen wir doch gern an, dass das Bayreuther Theater einer der eigenartigsten und bewunderungswertesten Kunsttempel ist, die am Ende dieses Jahrhunderts dem selbstlosen Kultus des Schönen erstanden sind.

II.

Die Regenerations-Lehre.[1])

1.

Nach Schopenhauers Lehre ist das Leiden der Grundzug alles Lebens. Das innere Wesen aller Dinge, der erkenntnislosen, unorganischen Natur und der Pflanzen, wie der Thiere und Menschen, ist ein beständiges Wollen ohne Ziel und Rast, ein unlöschbares Sehnen, das keine Befriedigung stillen kann, das seiner Natur nach immerfort in's Unendliche strebt, ohne je ein letztes Ziel zu haben. Wird es durch irgend ein Hindernis aufgehalten, das zwischen ihm und seinem augenblicklichen Ziele liegt, so entsteht das Leiden, wenn es dieses Ziel erreicht, die Befriedigung, aber eine Befriedigung ohne Dauer, die nur der Anfang eines neuen Verlangens ist. Fehlt es dem Willen hingegen an Objekten des Wollens, indem die zu leichte Befriedigung sie ihm sogleich wieder wegnimmt, so befällt ihn furchtbare Leere und Langeweile. Das Leben, sagt Schopenhauer, „schwingt wie ein Pendel hin und her,

---

[1]) Über diese Theorie sieh namentlich Chamberlain, Bayr. Blätter, 1895, S. 169 u. f., sowie „R. Wagner“, S. 148 u. f. Vergl. auch Dinger, „R. Wagners geist. Entw.“, S. 335 u. f.

zwischen dem Schmerz und der Langeweile, welche beide in der That dessen letzte Bestandteile sind."[1]) In dieser Lehre ist also kein Platz für irgend eine Hoffnung auf Fortschritt, irgend welche Besserung der menschlichen Lage. Alle Wesen sind zum Leiden verdammt und leiden um so mehr, auf einer je höheren Stufe der Individuation sie stehen. In dem Maasse, wie das Bewusstsein sich klärt, nimmt auch das Elend zu. Der Mensch leidet mehr als das Tier, das höhere Individuum, das Genie, mehr als der Durchschnittsmensch. Aber in ihrer letzten Wesenheit, in ihrer Totalität betrachtet, ändert die Welt sich nicht, weder im Guten noch Bösen. Sie ist immer dasselbe unerschütterliche Wesen, das sich selbst gleich ist und heute thut, was es gestern that und was es bis zum Ende der Zeiten thun wird. Wollen, oder was dasselbe ist, Leben, das ist Leiden. Es giebt keinen andern Heilsweg für den Menschen, als sich des allgemeinen Leidens bewusst zu werden und den Lebenswillen in sich zu verneinen. Frieden, Ruhe und Seligkeit herrschen nur da, wo es nicht Ort noch Zeit mehr giebt.

Von dieser Weltauffassung geht Wagner aus. Auch für ihn ist das Wesen der Welt der Wille, d. h. „ein völlig dunkler Drang, ein blinder, geheimnisvoller Trieb von einzigster Macht und Gewalt, der sich gerade nur soweit Licht und Erkenntnis verschafft, als es zur Stillung des augenblicklich gefühlten drängenden Bedürfnisses not thut."[2]) Und ebenso wie Schopenhauer hält er die „Fähigkeit zum bewussten Leiden"[3]) für das Vorrecht des

---

[1]) Die Welt als Wille und Vorstellung, IV. Buch, § 57.

[2]) Ges. Schr. VIII, 8.

[3]) Ges. Schr. X, 277.

Menschen und glaubt, dass die höchste Weisheit für den Menschen in der Erkenntnis besteht, dass alles auf Erden Leidende seinesgleichen ist, was ihn dazu führt, mit allen Schmerzen, die er um sich sieht, mitzuleiden. Nur dass Wagner, statt mit Schopenhauer zu schliessen, dass alles Leben schlecht ist, dem absoluten Pessimismus auf einem neuen Wege zu entkommen weiss. Im Jahre 1848 Optimist, seit 1854 Pessimist, versöhnte er in seinem ruhmreichen Alter seinen Optimismus und Pessimismus, indem er auf das Bewusstsein des allgemeinen Leidens die Hoffnung einer künftigen Menschheits-Erlösung gründete.

In der That scheint ihm der Heilsweg, den Schopenhauer, im Einklang mit den zwei grossen Religionen der weissen Rasse, dem Brahmanismus und Christentum, der Menschheit aus dem Übermasse des Elends heraus gezeigt hat, in dem sie befangen ist, nicht notwendig zur Verneinung, sondern unter Umständen auch zum Heil, zum Lichte, zur Hoffnung zu führen. Die Philosophie des grossen Pessimisten ist keine Lehre der Verzweifelung und des Todes, oder besser gesagt, sie erscheint nur Denen so, die das Glück möchten, es aber nicht auf die höchste Moralität, auf das Bewusstsein der Ureinheit alles Seienden, auf die Liebe Aller gegen Alle gründen wollen. Wenn Schopenhauer das Leben absolut verworfen hat, so hat er es sich angelegen sein lassen, es so zu schildern, wie es ihm in der Geschichte erschien, die Welt so darzustellen, wie sie sich ihm durch Beobachtung offenbarte; — aber in diesem Leben, in dieser Welt ist auch wirklich alles nur Übel und Leiden. In diesem Verneinungswerk befangen, hat Schopenhauer Andern die Sorge überlassen,

den steilen Pfad der Erlösung zu entdecken.[1]) Diesen Pfad aber glaubt Wagner gefunden zu haben.

Das charakteristische Merkmal des Willens, sowie er uns gegenwärtig in der Welt erscheint, ist, dass er wesentlich egoistisch ist. Immer und überall, in allen Individuen und allen Gestalten, trachtet er danach, seine Machtsphäre zu erweitern. Alle Wesen streben unter dem Eindrucke dieses Willens nach grösstmöglichster Entwicklung aller ihrer Kräfte, und zwar durch Unterwerfung oder Verzehrung anderer Wesen. Nun aber lernt der Mensch in der Schule des Leidens sich allmählich mit allen Wesen Eins fühlen; er fängt allmählich an, zu begreifen, dass er zugleich der Willen ist, der sich in Folge des Schmerzes, seiner selbst bewusst wird, — des Schmerzes, den ihn das Hindernis empfinden lässt, an dem er sich stösst, — und auch das Hindernis selbst, das diesen Willen hemmt und an seiner Befriedigung hindert. Somit begreift er auch, dass dieser egoistische Willen in seinem unersättlichen Machtdurste sich fortwährend selbst mordet, dass er folglich in Wirklichkeit eine Verneinung ist. Sobald dies Gefühl ihn ganz erfüllt, wird er logischerweise zur Verneinung dieses egoistischen Willens, zur Verneinung dieser Verneinung geführt. Was aber ist die Verneinung einer Verneinung, wenn nicht — eine Bejahung.[2]) In der That ist der Akt der Selbstverneinung, weit entfernt, eine Art von Selbstmord und Lebensverneinung zu sein, im Gegenteil der mächtigste Willensakt, der sich denken lässt. Die Energie des Willens ist beim Heiligen noch stärker, als beim Helden. Nach einem alten Gebrauche

---

[1]) Ges. Schr. X, 257.

[2]) Ges. Schr. X, 214.

der christlichen Kirche wurden allein die völlig gesunden und kräftigen Individuen zum Gelübde der völligen Weltentsagung zugelassen, während dieses Gelübde allen Denen untersagt war, deren physische Kraft durch leibliche Schwäche oder gar Verstümmelung beeinträchtigt war. In diesem Gebrauche liegt eine tiefe Weisheit. Nicht durch Abschwächung, sondern durch Erhebung seines Willens kommt der Mensch zur Verneinung des Willens. Das Dasein des Heiligen ist keine Vorwegnahme des Todes, sondern vielmehr ein höherer Lebenszustand, den niemand erreichen kann, ausser durch eine fast übermenschliche Erhebung des Willens selbst.[1] Es giebt für Wagner also strenggenommen keine Verneinung, sondern nur eine Umkehr des Willens. In der jetzigen Welt verneint sich allerdings der selbstsüchtige Willen selbst, da er unaufhörlich darauf ausgeht, sich selbst leiden zu machen; im heiligen Leben aber bejaht sich der Wille wirklich, indem er jede Selbstsucht abschwört. Die Welt ist also nicht, wie Schopenhauer es will, unverbesserlich und unheilbar schlecht, sondern in Gegenteil fähig, eine Wandlung durchzumachen und sich zum Guten oder Bösen zu kehren. Die moderne Welt ist gewiss gründlich verdorben, wo man sie sich auch ansieht. Weder der kapitalistische und militärische Staat, noch die ebenfalls zur weltlichen Macht herabgesunkene Kirche, noch die Utilitätsmoral, noch die materialistische Wissenschaft, noch die zum Handelsobjekt gewordene Kunst finden vor Wagners Augen Gnade: unsere gesamte so von ihrer Grösse ein-

[1] „Dürfen wir auch verschiedene Veranlassungen als Beweggründe zu jener vollständigen Abwendung des Willens vom Leben annehmen, so charakterisiert sich diese doch immer als höchste Energie des Willens selbst.“ (Ges. Schr. X, 279.)

genommene Kultur erscheint ihm als das ruchlose, fluchwürdige und todgeweihte Werk des egoistischen Willens. Aber das Übel ist wenigstens nicht unheilbar; es gehört nicht zum Wesen des Lebens selbst, es ist das Produkt einer historischen Entwickelung, deren verschiedene Stufen man erforschen, deren Ursachen man feststellen muss. Nun aber findet diese Entwickelung nach Wagners Ansicht nicht im Sinne eines ununterbrochenen Fortschrittes statt: er hat nur Verachtung und fast sogar Hass für die oberflächlichen Geister, die in jeder Veränderung eine Veränderung zum Bessern suchen, die z. B. das Anwachsen der menschlichen Kenntnisse und die Vervollkommnung der Maschinen für einen wirklichen Fortschritt halten und die Augen vor den immer zunehmenden Schäden der modernen Gesellschaft verschliessen. — Andrerseits ist der Weltprozess aber auch kein fortwährender und notwendiger Verfall, wie der natürliche Niedergang, der den Menschen zum Greise werden lässt und unvermeidlich mit Tod und Auflösung endigt. Wagner glaubt in der Geschichte der Menschen zwar Anzeichen zu erkennen, dass unsere Rasse unter dem Drucke äusserer Ursachen von unwiderstehlicher Gewalt einer tiefen Entartung verfallen ist, deren Wirkungen sich von Jahrhundert zu Jahrhundert immer deutlicher zeigen. Aber gerade diese Hypothese ist das einzige, was nach seiner Meinung einen Sonnenstrahl in unsre gegenwärtige Trübsal wirft. Wenn der Mensch ursprünglich gut war und wir zur Erkenntnis der Ursachen kommen, die seinen Fall verschuldet haben, so können wir in der That hoffen, dass er sich eines Tages wieder heben wird. Der gefallene, von seiner Bahn abgeirrte Mensch ist immer zunehmenden Leiden ausgesetzt, aber in der harten Schule des Leidens offenbart

sich ihm das Welträtsel, und er sieht ein, dass er selbst der Grund seines Verfalles ist. Von da an kann er durch bewusstes Streben gegen die Ursachen seines Niederganges ankämpfen und nach Jahrhunderte langer Bewusstlosigkeit, nach Irrtum und Leiden in der Umkehr seines Willens Glück und Heil finden.[1]) Dies ist in grossen Zügen das Glaubensbekenntnis, zu dessen Apostel sich Wagner an seinem Lebensabend gemacht hat. „Wir erkennen," sagt er, „den Grund des Verfalles der historischen Menschheit, sowie die Notwendigkeit einer Regeneration derselben; wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne."[2])

Dieser Verfall und diese Regeneration betreffen das menschliche Wesen in seiner Gesamtheit. In der That hängt in der Natur alles zusammen: physische Gesundheit, Moral, Wissen, soziale Gliederung und Religion stehen in enger Wechselbeziehung zu einander. Jede Veränderung eines dieser Faktoren bringt somit eine entsprechende Veränderung der andern mit sich, ohne dass sich übrigens mit einiger Sicherheit sagen liesse, welches Phänomen dem andren vorausgegangen ist. Die Entwicklung der Menschheit kann als physiologische oder moralische, intellektuelle, soziale oder religiöse Thatsache angesehen werden. Sie ist alles dies zugleich. Ein physiologischer Fortschritt wird z. B. einen moralischen oder religiösen notwendig nach sich ziehen; aber dieser physiologische Fortschritt ist seinerseits nur

---

[1]) Wagner betrachtet die historische Entwickelung des Menschen als „die leidenvolle Periode der Ausbildung seines Bewusstseins", oder auch „als die strenge Schule des Leidens, welche der Wille in seiner Blindheit sich selbst auferlegte, um sehend zu werden." (Ges. Schr. X, 236, 245.)

[2]) Ges. Schr. X, 263.

möglich, wenn er von dem entsprechenden moralischen oder religiösen begleitet wird. Es ändert sich also, da diese Gesamt-Veränderung in einer Reihe von parallelen Einzel-Veränderungen vor sich geht, der ganze Mensch im guten oder bösen Sinne. Praktisch sind wir freilich gezwungen, die menschliche Entwicklung auf ihren verschiedenen Einzel-Gebieten zu verfolgen, und sie nach einander in ihrer physiologischen, sozialen, intellektuellen, religiösen und künstlerischen Erscheinung zu betrachten. Aber man darf bei diesem Vorgehen nicht aus den Augen verlieren, dass diese verschiedenen Einzeldarstellungen in Wirklichkeit ein und dasselbe Phänomen schildern.

2.

Betrachten wir die menschliche Entwicklung zunächst als physiologisches Phänomen, so werden wir nach Wagner inne, dass zwei Ursachen den Niedergang der weissen Rasse herbeigeführt haben. Es sind dies die schlechte Ernährung, die den ursprünglich fruchtessenden Menschen zum Fleischfresser gemacht hat, und die Rassenvermischung, die das ursprüngliche Temperament und die Erbtugenden der alten Arier verändert hat. Diese zwei Ursachen haben bei den modernen Völkern, insbesondere dem deutschen Volke, eine Blutveränderung zur Folge gehabt, und diese Veränderung ist als der physiologische Grund, die *causa prima* dieses tiefen Verfalls anzusehen, der heutzutage unter den europäischen Völkern zur Thatsache geworden ist.

Der natürliche Mensch, der unschuldige, glückliche Mensch, dessen Idealbild Wagner einst im Siegfried gezeichnet hatte, erscheint ihm jetzt nicht mehr in der Gestalt des schönen, kraftstrotzenden Germanen, der allezeit zu Krieg und Abenteuern aufgelegt ist und keine

Furcht kennt, der den Krieg liebt, weil er im Kampfe seine Kraft an der seiner Nebenbuhler messen kann. Jetzt ist es der Inder der Urzeiten, der seine Phantasie entzückt, der Hindu, den eine friedliche Religion sanft und weise gemacht hat. „Den Bedürfnissen des Lebens kam eine üppig hervorbringende Natur mit williger Darbietung entgegen; Beschauung und ernste Betrachtung durften die nun sorglos sich Nährenden zu tiefem Nachsinnen über eine Welt hinleiten, in welcher sie jetzt Bedrängnis, Sorge, Nötigung zu harter Arbeit, ja zu Streit und Kampf um Besitz kennen gelernt hatten. Dem jetzt sich als wiedergeboren empfindenden Brahmanen durfte der Krieger als Beschützer der äusseren Ruhe notwendig und deshalb bemitleidenswert erscheinen; der Jäger ward ihm aber entsetzlich, und der Schlächter des befreundeten Haustieres ganz undenklich.“ [1]) Diese sanften, gesitteten Menschen vermochten dennoch im Notfalle eine Seelenkraft zu beweisen, die ihres Gleichen sucht. Keine Folter, keine Versprechungen konnten sie zwingen, ihrem religiösen Glauben zu entsagen, und Wagner gedenkt mit Bewunderung der rührenden Geschichte dieser drei Millionen Hindus, die während einer Hungersnot, die durch englische Spekulanten herbeigeführt ward, lieber Hungers starben, als dass sie ihre Haustiere schlachteten. Aber der vegetarische, friedliche Urmensch, der sich scheut, das Blut seinesgleichen und seiner „älteren Brüder“, der Tiere, zu vergiessen, degeneriert allmählich infolge äusserer Umstände. Infolge seiner Wanderzüge in rauhere Himmelsstriche verschlagen, wird er, vom Hunger getrieben, zum Jäger und Fleischesser; er lernt, sich vom Fleische seiner Haustiere zu nähren. Seit den ersten geschichtlichen Zeiten sehen

[1]) Ges. Schr. X, 225.

wir ihn zum blutdürstigen Raubmenschen verwandelt und schliesslich nicht nur zur Stillung seines Hungers, sondern aus blossem Vergnügen am Totschlag töten. Dieser Raubmensch erobert sich weite Länderstrecken, unterwirft die fruchtessenden Völker, gründet durch allmähliche Kriege grosse Reiche, diktiert Gesetze und schafft Kulturen, um seine Beute in Frieden zu geniessen. Heutzutage ist er gefährlicher und blutdürstiger denn je; er hat die Zerstörungsmaschinen in schauerlicher Weise vervollkommnet, er erschöpft sich in unfruchtbaren Rüstungen und lebt in einem Zustande des „bewaffneten Friedens", der von scheusslichen Schlächtereien periodisch unterbrochen wird. Neben dem kriegerischen Raubtier aber hat sich im Laufe der Jahrhunderte das Raubtier des Profits entwickelt, das ebenso furchtbar und mörderisch, wenngleich weniger tapfer als das erstere ist; es übt seine zerstörende Wirkung ununterbrochen auf die Masse des Volkes aus und weiht sie dem Elend und Untergang. Aber wenn der Raubmensch auch die Welt beherrscht, wie das Raubtier die Wälder, so ist er doch wie jenes entartet: „Wie das Raubtier nicht gedeiht, sehen wir auch den herrschenden Raubmenschen verkommen. In der Folge naturwidriger Nahrung siecht er in Krankheiten, welche nur an ihm sich zeigen, dahin und erreicht nie mehr weder sein natürliches Lebensalter noch einen sanften Tod, sondern wird von nur ihm bekannten Leiden und Nöten, leiblicher wie seelischer Art, durch ein nichtiges Leben zu einem stets erschreckenden Abbruch desselben dahin gequält."[1])

Aber ebenso wie der ursprüngliche Mensch unter ungünstigen Verhältnissen die vegetarische Nahrung mit

---

[1]) Ges. Schr. X, 238.

der animalischen hat vertauschen müssen, ebenso kann er auch, wenn er sich seines Elends bewusst wird und alles menschlische und tierische Leiden als das seine empfinden gelernt hat, durch einen Willensakt zur ausschliesslich vegetabilischen Kost zurückkehren. Nur um diesen Preis ist eine Regeneration möglich. Darum sollen wir uns auch durch kein praktisches Hindernis in diesem Vorhaben aufhalten lassen. Wagner hält es für eine empirisch erwiesene Wahrheit, dass der Mensch sich dem vegetarischen System in allen Himmelsstrichen anpassen kann. „Ist aber die Annahme, dass in nordischen Klimaten die Fleischnahrung unerlässlich sei, begründet, was hielte uns davon ab, eine vernunftgemäss angeleitete Völkerwanderung in solche Länder unseres Erdballes auszuführen, die von der Sonne mehr begünstigt sind.“[1]) Schon jetzt sind die Vegetarianer-Vereine, die Tierschutz-Vereine, sowie auch die Mässigkeits-Vereine, die den Menschen von der schmählichen Knechtschaft des Alkohols befreien wollen, — nützliche und heilbringende Institutionen. Wenn diese heute schwachen, verachteten und etwas lächerlichen Vereine sich erst des erhabenen Zieles, das sie verfolgen, bewusster werden und nicht mehr als bescheidene Apostel eines mittelmässigen Utilitarismus, sondern als Verkünder der Regenerations-Lehre vor das Publikum treten werden, so können sie wirksame Werkzeuge zur Erlösung der modernen Welt werden.

Die zweite grosse physiologische Ursache der gegenwärtigen Degeneration des Menschen ist die Vermischung der Rassen. In Übereinstimmung mit den Ideen des Grafen Gobineau, die dieser in seinem „Versuch über

---

[1]) Ges. Schr. X, 242.

die Ungleichheit der Menschenrassen"[1]) vertritt, nimmt Wagner an, dass die Menschheit aus einer gewissen Anzahl unausgleichbar ungleicher Rassen besteht. Die höheren Rassen können die niederen wohl beherrschen, sie durch Vermischung aber nicht sich gleich, sondern sich selber nur unedler machen. Nichts ist folglich mehr aus der Luft gegriffen, als jenes angebliche Gesetz des Fortschritts, das den Aposteln der Wissenschaft und der modernen Ideen so heilig ist. Die natürliche und normale Erscheinung, die uns die Weltgeschichte offenbart, ist in der That die Entartung der höheren Rassen. Die weisse Rasse, deren Grossthaten die Weltgeschichte erfüllen, ist diesem allgemeinen Gesetz nicht entgangen. Wo sie sich mit den gelben und schwarzen Rassen vermischt hat, teilt sie ihnen einige ihrer Tugenden mit und lässt sie in die Geschichte eintreten; aber durch diese Vermischung, die ihre ursprüngliche Reinheit von Stufe zu Stufe verringert hat, hat sie mehr verloren als die niederen Rassen durch diese Berührung gewonnen haben.[2])

Besonders eine fremde Rasse bedeutet für die weisse Rasse eine ausserordentliche Gefahr, es ist die jüdische. Die „jüdische Gefahr", auf die Wagner schon 1850 in seiner berüchtigten Broschüre „Über das Judentum in der Musik" hinweist, hat seinen Geist bis zuletzt be-

[1]) Geschrieben 1835—49, veröffentlicht 1853—55, 2. Aufl. 1884. Deutsche Ausgabe von L. Schemann. 2 Bde. Stuttgart 1898/99 bei Fr. Fromann. Aufsätze darüber: Bayr. Bl. 1882, S. 263 u. f., 267 u. f., 280 u. f., 293 u. f., 330 u. f.; 1883, S. 164 u. f. Über den Grafen Gobineau s. Bayr. Blätter 1882, S. 311 u. f.

[2]) Ges. Schr. X, 275 u. f.

schäftigt.[1]) Versuchen wir, in völlig objektiver Weise, und ohne uns in den Streit um den absoluten Wert der Wagner'schen Theorieen einzulassen, zu verstehen, wie er die Lage der Juden in der Europäischen Kultur auffasst.

Keine Rasse, lehrt Wagner, hat ihren Stammescharakter so zähe festzuhalten gewusst, wie die jüdische. Ohne Vaterland, ohne Muttersprache bleibt der Jude doch Jude in allen Ländern, wo er seinen Wohnsitz aufschlägt und deren Sprache er spricht. „Selbst die Vermischung mit den ihm fremdartigsten Rassen schadet ihm nichts; immer kommt ein Jude wieder zu Tage.“ Er wird von keiner der ihn umgebenden Religionen beeinflusst, „denn in Wahrheit hat er gar keine Religion, sondern nur den Glauben an gewisse Verheissungen seines Gottes, die sich keineswegs, wie in jeder wahren Religion, auf ein ausserzeitliches Leben über dieses sein reales Leben hinaus, sondern auf eben dieses gegenwärtige Leben auf der Erde einzig erstrecken, auf welcher seinem Stamme allerdings die Herrschaft über alles Lebende und Leblose zugesichert bleibt.“ So entwickelt der Jude als verhärteter Realist, der durch lange Gewöhnung und Erblichkeit jeder Idealität entfremdet ist, im Kampf um's Dasein unvergleichliche Eigenschaften. Unproduktiv auf allen Gebieten, wie er von Natur ist, versteht er es trefflich, aus allen Erfindungen der Anderen Vorteil zu ziehen und auf alle menschlichen Bedürfnisse und Fähigkeiten zu spekulieren, ja selbst mit dem Heiligsten, z. B. mit dem Bedürfnis nach Idealen und dem Künstler-Genius, Handel zu treiben. Er ist der vollendete und höchste Vertreter des egoistischen Lebens-

[1]) Wagner behandelt die Judenfrage hauptsächlich in „Das Judentum in der Musik“ (1850, 2. Aufl. 1869), „Modern“ (1878), „Erkenne dich selbst“ (1881) und „Heldentum und Christentum“ (1881).

willens, der Typus des Profit-Raubtieres, das noch tausendmal gefährlicher und grausamer ist, als das kriegerische. Er ist „der plastische Dämon des Verfalles der Menschheit in triumphierender Sicherheit.“ [1])

Zwischen der arischen und semitischen Rasse besteht ein völliger Gegensatz. Der Arier ist von Natur Idealist. In den Religionen, die er geschaffen hat, im Brahmanismus und Christentum, erscheint als wesentlicher Zug der Glaube, dass das gegenwärtige Leben schlecht ist, und dass der Mensch lernen soll, sich von der Welt loszusagen. Der Arier von reiner Abstammung ringt also kraft seinem mächtigsten Instinkte gegen die Degeneration siegreich an und schwört den egoistischen Willen ab. Aber er hat sich mit den ihn umgebenden Rassen vermischt, und diese Kreuzungen haben seine physische wie moralische Konstitution von Grund aus verändert. Von den beiden grossen europäischen Rassen, der germanischen und der lateinischen, ist die letztere in Wahrheit kaum noch arisch zu nennen. Die Rasse, welche dieses Mischvolk umbildend beeinflusst hat, ist die semitische, deren einer Zweig die Juden sind. Der semitische Geist hat den Charakter der alten hellenischen und lateinischen Kultur von Grund aus und dauernd verändert; das Eigentum dieser Kultur ist die katholische Kirche, in welcher sich das echte Christentum durch den jüdischen Geist gründlich entstellt zeigt. [2]) Die germanische Rasse ist, vornehmlich in Deutschland, verhältnismässig reiner geblieben, als die lateinischen Völker, und vielleicht finden sich noch heute im alten deutschen Adel Vertreter der völlig reinen arischen Rasse.

---

[1]) Ges. Schr. X, 271 u. f.

[2]) Ges. Schr. X, 280.

Aber auch sie hat sich im Ganzen genommen der exotischen Einflüsse nicht erwehren können. Katastrophen wie z. B. der dreissigjährige Krieg haben das deutsche Blut völlig verarmt und verdorben, so dass man bei den Deutschen von heute keinen annähernd so stark entwickelten Rassen-Instinkt antrifft, wie bei den Juden. Ebenso, wie der Judengeist früher die römische Welt durchtränkt hat, ist es auch heute zu fürchten, dass Europa mehr und mehr vom Judentum durchseucht wird. Die Deutschen haben schon den Sinn dafür verloren, was ihnen nützlich und schädlich ist; sie wissen sich des eindringenden Judentums nicht mehr zu erwehren. Im Namen der Toleranz und der Gleichheit aller „Konfessionen" vor dem Gesetze haben sie die jüdische Religion — die eigentlich gar keine Religion ist — mit den verschiedenen christlichen Religionen auf gleichen Fuss gesetzt; sie haben endlich den Juden dieselben bürgerlichen Rechte gegeben, wie den Christen. Und sie haben nicht erkannt, welchen ungeheuren Gefahren sie dieses tolle Verfahren aussetzte. Sie haben nicht bemerkt, dass der Jude und der jüdische Geist die moderne Gesellschaft schon seit lange beherrscht. Es handelt sich heute nicht um Juden-Emanzipation; die Juden sind schon lange mehr als emanzipiert! Die Emanzipation vom Judentum ist es, die uns gegenwärtig als das Notwendigste dünken sollte.[1])

Wie ist es unter diesen Bedingungen möglich, die Hoffnung auf Regeneration überhaupt noch zu nähren? Soll die weisse Rasse, um den drohenden Verfall der Menschheit aufzuhalten, einen letzten, höchsten Versuch machen, die sie bedrohenden fremden Elemente auszuscheiden? Soll man den heiligen Krieg des Germanen-

---

[1]) Ges. Schr. X, 269. Vergl. V, 68.

tums gegen die jüdische und semitisch-lateinische Welt predigen? Ist keine Erlösung möglich, ausser für eine geringe Zahl von Privilegierten, für ein auserwähltes Volk, das sich von der übrigen Menschheit hochmütig absonderte, und in dieser minderwertigen Menschheit den egoistischen Willen weiterherrschen liesse? Und ist die Erlösung auch nur in diesen engen Grenzen möglich? Wenn eine höhere Rasse in Berührung mit minderwertigen Rassen notwendig verderben muss, scheint es da nicht, als ob die Menschheit eben durch die blinde Macht der Thatsachen dem Verfall und Untergang geweiht ist?[1])

Wagner entgeht diesen letzten Konsequenzen, die man etwa aus seiner Lehre ziehen könnte, dadurch, dass er eine merkwürdige mystische Theorie über das „Blut Christi“ aufstellt, das zur Rettung des menschlichen Geschlechtes am Kreuze vergossen ist. Wäre es keine Gotteslästerung, sagt er, da noch zu fragen, ob dieses Blut der weissen oder jeder andren Rasse angehörte? Christi Blut ist göttlich; aber was verstehen wir darunter? Wenn die weisse Rasse das glorreiche Vorrecht hat, jenes Vermögen, das der ganzen menschlichen Gattung zu eigen

---

[1]) Wagner war sich dessen sehr deutlich bewusst, dass seine Degenerations-Theorie der höheren Rassen zum Pessimismus führen könnte: „Dass diese Erkenntnis trostlos sei, dürfte uns nicht gegen sie verschliessen: ist es vernünftig anzunehmen, dass der gewisse Untergang unseres Erdkörpers nur eine Frage der Zeit sei, so werden wir uns wohl auch daran gewöhnen müssen, das menschliche Geschlecht einmal aussterbend zu wissen. Dagegen darf es sich aber um eine ausser aller Zeit und allem Raum liegende Bestimmung handeln, und die Frage, ob die Welt eine moralische Bedeutung habe, wollen wir hier damit zu beantworten versuchen, dass wir uns selbst zunächst befragen, ob wir viehisch oder göttlich zu Grunde gehen wollen.“ (Ges. Schr. X, 275 u. f.)

ist, die Fähigkeit des bewussten Leidens, in besonderem Grade zu besitzen, so wird das Blut des Heilands zum „Inbegriff des bewusst wollenden Leidens.“[1]) Wenn wir nun mit Schopenhauer annehmen, dass eine Tierart, der ein nahe bevorstehender Untergang droht, in äusserster Willens-Anstrengung der Vernichtung Trotz bietet, indem sie nicht allein einzelnen höheren Individuen, sondern einer ganz neuen Art das Leben geben kann, so hat man sich bei Wagner die Geburt Christi in ganz entsprechender Weise vorzustellen. Die ganze Menschheit wäre, selbst in ihrer edelsten Rasse, der weissen, dem Verfall geweiht gewesen und hätte in verzweifelter Anstrengung ein einziges und neues Wesen, das „göttliche Sublimat“ des ganzen menschlichen Geschlechtes geboren.[2]) Nach ihm ist keiner ihm gleich gekommen. Sein Blut ist in den menschlichen Erben seiner Lehre und seines Glaubens entartet und verdorben. Aber dieses göttliche Blut ist darum nicht minder für die Rettung der Menschheit geflossen. Das Christentum ist nicht, wie der Brahmanismus, der Glauben eines bevorzugten Geschlechts, die Religion der menschlichen Elite, sondern eine Weltreligion für alle Völker, alle Armen im Geiste und Enterbten. Das göttliche Blut Christi, das seine Gläubigen heute

---

[1]) „Fanden wir nun dem Blute der sogen. weissen Rasse die Fähigkeit des bewussten Leidens in besonderem Grade zu eigen, so müssen wir jetzt im Blute des Heilands den Inbegriff des bewusst wollenden Leidens selbst erkennen, der als göttliches Mitleiden durch die ganze menschliche Gattung, als Urquelle derselben, sich ergiesst. (Ges. Schr. X, 281 u. f.)

[2]) „Das Blut in den Adern des Erlösers dürfte so der äussersten Anstrengung des Erlösung wollenden Willens zur Rettung des in seinen edelsten Rassen erliegenden menschlichen Geschlechtes, als göttliches Sublimat der Gattung selbst entflossen sein.“ (Ges. Schr. X, 282.)

noch geniessen dürfen, wenn sie das heilige Abendmahl nehmen (es ist das einzige wirkliche Sakrament nach Wagner), ist das mächtige Gegengift, mit Hilfe dessen das ganze Menschengeschlecht dem Gesetz der Degeneration der Rassen entgehen und sein verdorbenes Blut reinigen kann.

Wagner verhehlte sich nicht, dass in seiner physiologischen Theorie von der Regeneration vieles hypothetisch bliebe. Er war sich wohl bewusst, dass eine grosse Anzahl seiner Ansichten über die Vergangenheit und namentlich über die Zukunft der Zivilisation keine Wahrheiten von wissenschaftlichem Range, sondern lediglich schöne Träume und „Phantasiebilder“ wären.[1]) Und ich glaube thatsächlich nicht, dass selbst heute, wo Wagner so stark in der Mode ist, eine grosse Zahl seiner Bewunderer an diesem besonderen Punkte seiner Lehre mit fester Überzeugung hängt. Jedenfalls sind alle seine Hypothesen bestritten worden, einige selbst mit grösster Leidenschaft.

Die vegetarischen Theorieen, die Wagner im Allgemeinen in Anlehnung an die Werke von Gleizès[2]) entwickelt, — es war dies ein liebenswürdiger uud phantastischer Apostel des Vegetarismus, der in der ersten Hälfte unseres

---

[1]) „Phantasiebild eines Regenerations-Versuches“. (Ges. Schr. X, 243 u. f.)

[2]) Die vegetarischen Theorieen von Gleizès wurden zunächst in einer Broschüre „Thalysie ou le Système physique et intellectuel de la Nature“ (1821) skizziert und dann in den 3 Bänden seines Hauptwerkes „Thalysie ou l' Existence nouvelle“ (1840—42) ausgeführt. Wagner kannte dieses Buch durch die deutsche Übersetzung von Springer: „Thalysia oder das Heil der Menschheit“ (Berlin, 1873). S. Ges. Schr. X, 238, Fussnote. Über Gleizès s. einen Artikel von Esquirol in der Rev. des Deux Mondes vom 1. IX. 1846.

Jahrhunderts lebte, — lassen die Männer der Wissenschaft gewöhnlich sehr kalt. Zum allerwenigsten ist es sehr zweifelhaft, ob der Mensch zu ausschliesslich vegetarischer Nahrung geschaffen ist, und ebenso zweifelhaft, ob man ihn heute wieder dazu bringen kann, sich dieser Lebensart zu unterwerfen. Überdies müsste man, auch wenn man es für möglich hält, die Menschheit zu den Lehren des Vegetarismus zu bekehren und sie zu einer Völkerwanderung nach milderen Himmelsstrichen zu veranlassen, dennoch einräumen, dass die meisten historischen Thesen, auf die Wagner sich stützt, wahrscheinlich falsch sind. Bis in das höchste Altertum hinauf scheint der Mensch ein Fleischesser gewesen zu sein, und jedenfalls zogen die Inder, die heute Vegetarier sind, in der alten Zeit die Fleischnahrung der vegetarischen Kost vor; ebenso wenig lassen sich Christus oder Pythagoras zu Aposteln des Vegetariertums machen, wie Wagner es versucht hat. Wenn man sich auf den rein wissenschaftlichen Standpunkt stellt, bleiben Wagners Ernährungs-Hypothesen also zum Mindesten bedenklich.[1])

Seine Theorieen über die Menschenrassen haben nicht allein Widerspruch hervorgerufen, sie haben sogar wütenden Hass gegen ihn erweckt. „Das Judentum in der

---

[1]) Dies erkennt selbst einer der überzeugtesten Anhänger der Wagner'schen Lehre, Chamberlain, an, indem er auf die Unwahrscheinlichkeiten der physiologischen und historischen Hypothesen Wagners hinweist und diese Theorieen, die viel mehr Symbole und poetische Bilder, als wissenschaftliche Darlegungen wären, nicht zu buchstäblich zu nehmen empfiehlt. Das Faktum, auf welches Wagner sein ganzes System begründet, und das er für unläugbar hält, ist eine i n n e r e Thatsache: sein Glauben an die moralische und religiöse Regeneration. Er selbst misst seinem Versuche, diese innere Thatsache physiologisch auszudrücken, selbst nur einen sekundären Wert bei. (R. Wagner, S. 162 u. f.)

Musik“ veranlasste, als es 1869 in neuer Auflage erschien, nicht weniger als 170 zum Teil recht schroffe Entgegnungen. Wagners Anhänger behaupten sogar, dass die erbitterte Feindschaft, der Wagner in der Presse begegnete, wenigstens teilweise auf den Umstand zurückzuführen sei, dass die Juden, die namentlich in Deutschland einen überwiegenden Einfluss auf eine sehr grosse Zahl von Zeitungen ausüben, ihm seine Ausfälle gegen ihre Rasse nie verziehen hätten. — Wir haben indessen die Theorieen Wagners über diesen heiss umstrittenen Gegenstand hier weder zu beurteilen, noch zu entscheiden, ob er die Juden verleumdet hat oder nicht, und ob die Gefahr, auf die er hinweist, wirklich vorhanden oder nur eingebildet ist. Die Judenfrage hier auf ein paar Seiten erörtern zu wollen, dürfte wenig Interesse haben. Hingegen scheint es uns wichtig, darauf aufmerksam zu machen, dass Wagners Standpunkt keineswegs mit dem der meisten Antisemiten verwechselt werden darf. Für diese letzteren ist die Judenfrage in der That hauptsächlich eine wirtschaftliche. Sie sehen im Juden einen gefährlichen und ziemlich gewissenlosen Konkurrenten im Kampfe um's Geld und suchen ihn sich vom Halse zu schaffen, indem sie die Christen vor der Gefahr warnen, die ihnen drohe. Wagner hingegen macht den Juden keineswegs einen Vorwurf daraus, dass sie den Kampf um's Dasein besser verstehen, als die Christen, sondern nur, dass sie ihn stärker *wollen*, als die anderen Völker; er klagt sie — mit Recht oder Unrecht — an, dass sie jenen egoistischen Instinkt des Kampfes um's Dasein in besonderem Grade besässen, jenen Instinkt, den er für verderblich hält und aus dem menschlichen Herzen ausrotten möchte. Er bekämpft die Juden also nicht als Individuen, sondern er bekämpft den *jüdischen*

Instinkt, und versteht darunter jenes zweifellos ewig menschliche Trachten nach materiellen Gütern, und zwar nicht, um seine unmittelbaren Bedürfnisse zu befriedigen, sondern aus der egoistischen Freude, zu besitzen und mächtig zu sein. Darum kommt er auch nicht, wie die Antisemiten, zur Notwendigkeit eines Kreuzzuges gegen das Judentum. Er konstatiert nur, dass eben der Instinkt der jüdischen Rasse sich der „Bekehrung" des Willens, der Verneinung des egoistischen Lebenswillens, widersetzt. Er ruft ihnen also zu: „Nehmt rücksichtslos an diesem, durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke teil, so sind wir einig und ununterschieden. Aber bedenkt, dass nur Eines eure Erlösung von dem auf euch lastenden Fluche sein kann: die Erlösung Ahasvers, — der Untergang!"[1]) Und weiter sagt er: „Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heisst für den Juden zu allernächst soviel, als aufhören, Jude zu sein," mit andren Worten, den vorherrschenden Instinkt seiner Rasse zu bezwingen. —

Ebenso wie Wagners Theorieen über das Judentum den Hass der Juden gegen ihn entfesselt haben, haben auch seine Theorieen über die lateinischen Rassen, insbesondere seine Urteile über die Franzosen, das gallische Nationalgefühl in dem Masse verletzt, dass die Aufführung seiner Werke in Frankreich eine lange Reihe von Jahren hindurch lediglich aus diesem Grunde unmöglich war. Man kann sich in der That nicht verhehlen, dass seine „Völkerpsychologie" für den Franzosen wenig schmeichelhaft ist.[2]) In Wagners Augen hat der

---

[1]) Ges. Schr. V, 85.

[2]) Über den Begriff des deutschen und des französischen Geistes siehe, was wir weiter oben (S. 435) gesagt haben.

Einfluss der Semiten die lateinische Rasse von Grund aus umgebildet. Bei den Franzosen besonders giebt sich eine angeborene Neigung zum Posieren kund; sie wollen sich immer bewundern lassen und handeln nur unter dem Gesichtspunkte der Gloire. Während aber der Franzose wesentlich Komödiant ist und vor allem zu „scheinen“ sucht, ist der Germane, insbesondere der Deutsche, im Gegenteil uninteressiert und „objektiv“; er ist der wahre Vertreter der arischen Rasse und dazu berufen, die Hauptrolle im Werke der Regeneration zu spielen. Der „deutsche Geist“, sowie er sich in den grossen Meistern der deutschen Kunst offenbart, ist nichts anderes, als der objektive, sachliche Geist, die instinktive Hingebung an das Ideal. Und dieser objektive Geist macht die Grösse des deutschen Volkes in allen Kundgebungen seines nationalen Lebens aus. Wagner ist eine Zeit lang selbst soweit gegangen, den „deutschen Geist“, so wie er in den Werken der grossen deutschen Künstler erscheint, mit einem andren „deutschen Geiste“ zu identifizieren, der bei Sadowa und Sedan gesiegt hat: er hat die Siege der preussischen Armeen als Siege des „deutschen Geistes“ gefeiert.[1]) Was dieses letztere betrifft, so wird ein Franzose sich der Art und Weise, wie

[1]) S. insbesondere „An das deutsche Heer vor Paris“ (Ges. Schr. IX, 1 u. f.) und Ges. Schr. X, 52. Die Freude über den Sieg der deutschen Heere hat ihn auch zu seinem nur zu bekannten „Lustspiel in antiker Manier“, der „Kapitulation von Paris“ veranlasst, wo dieses Gefühl der Freude, das bei einem deutschen Patrioten gewiss berechtigt war, sich in einer etwas seltsamen Weise Luft machte, die, wie bekannt, das französische Gefühl tief verletzt hat. Es muss übrigens betont werden, dass Wagner sich — gewiss *bona fide* — dagegen verwahrt hat, dass er ein besiegtes Volk hätte lächerlich machen wollen, und dass seine Satire sich weniger gegen die Thorheiten der Franzosen, als gegen die abstossende Nachahmung derselben von seiten der Deutschen richtete.

Wagner die Dinge sieht, schwerlich anschliessen. Auch haben sich selbst in Deutschland Stimmen erhoben, die gegen eine solche Interpretation der Thatsachen sich verwahrt haben: Wagners genialster Schüler, Friedrich Nietzsche, hat zu beweisen gesucht, dass der Krieg von 1870 keineswegs ein Sieg der „deutschen Kultur" über die „französische Kultur" wäre, sondern dass der Sieg der deutschen Heere auf ganz andere Ursachen zurückzuführen sei.[1]) Es ist übrigens nur billig, anzuerkennen, dass Wagner selbst seine Überzeugungen in den letzten Jahren seines Lebens merklich geändert und seinen Landsleuten zuweilen herbe Wahrheiten gesagt hat. Als er nach dem Siege von 1870 das grosse Bayreuther Unternehmen in's Werk zu setzen begann, musste er bald die Erfahrung machen — und teuer bezahlen —, dass der künstlerische Idealismus mit dem neuen Reiche nicht gewachsen wäre. Und nachdem er i. J. 1865 seine Begriffsbestimmung des deutschen Geistes veröffentlicht hatte, scheute er sich nicht, ein paar Jahre später seine Popularität zu kompromittieren, indem er öffentlich erklärte, dass der Geist, welcher die Geschicke des Deutschen Reiches lenkte, ihm von dem deutschen Geiste Bachs, Beethovens oder Goethes sehr verschieden zu sein schien, und dass er sich fortan nicht mehr für befähigt hielte, zu sagen, was der „deutsche Geist" sei und was er nicht sei.[2]) Wir werden seinem Skeptizis-

---

[1]) Nietzsche, Werke I, S. 179 u. f. Vergl. H. Lichtenberger, „Die Philosophie Fr. Nietzsches" (Deutsch bei C. Reissner, Dresden, 1899, S. 63).

[2]) S. namentlich Ges. Schr. X, 51—53 und 254 u. f. Wer sich Wagnern als deutschen Chauvinisten und Franzosenfresser vorstellt, dem sei namentlich die Lektüre dieser letzten Stelle empfohlen. Er verdammt dort im Namen seiner Regenerations-Lehre den unersättlichen und unfruchtbaren Machtdurst, der die offiziellen

mus folgen, und ebenso, wie wir nicht festgestellt haben, ob der Jude der Inbegriff des egoistischen Lebenswillens ist oder nicht, verzichten wir auch darauf, zu wissen, ob es wahr ist, dass der Franzose eitel und der Deutsche objektiv ist. Wie aber die Sache auch stehen mag und welches immer unser inneres Gefühl über diese Theorieen sei, so glaube ich doch nicht, dass wir aus Patriotismus gegen Wagners ethnographische Lehren Verdacht zu schöpfen hätten und ihn als Feind behandeln müssten, weil er Meinungen unterhalten hat, die für unsere nationale Eigenliebe wenig schmeichelhaft sind. Er ist wirklich nicht mehr Franzosenfeind, als Antisemit; und ebenso wie er nicht zum Rassenkriege hetzt, sucht er auch nicht, den Hass der Völker gegen einander zu nähren. Nicht den Gefühlsgründen, sondern den wissenschaftlichen Argumenten ist es beschieden, die von Wagner gestellten Fragen zu lösen, — wenn sie überhaupt je gelöst werden sollten, — und es stände uns nach meinem Gefühl übel an, wenn wir uns über Gedanken in Wagners Schriften entrüsten wollten, die mit den Meinungen eines französischen Edelmannes und Diplomaten, des Grafen Gobineau, vielfach übereinstimmen.[1])

Vertreter des Kaiserreiches verzehrt. Er kritisiert den Frankfurter Frieden schonungslos als eine „zu steter neuer Kriegsbereitschaft geradezu anleitende Abmachung.“ Nach seiner Meinung hätte der Krieg 1870/71 mit einem Vertrage enden müssen, der gleichsam ein Vorspiel des Weltfriedens war. „Es waren demnach nicht Festungen zu erobern, sondern zu schleifen, nicht Pfänder der zukünftigen Kriegssicherheit zu nehmen, sondern Pfänder der Friedenssicherung zu geben; wogegen nun historische Rechte gegen historische Ansprüche, alle auf das Recht der Eroberung begründet, einzig abgewogen und ausschlägig verwendet wurden.“

[1]) Gobineau betrachtet ganz wie Wagner den Germanen als den glänzendsten, oder doch am wenigsten entarteten Vertreter

Endlich darf man nicht vergessen, dass Wagners physiologische und ethnographische Theorieen in seiner Regenerations-Lehre streng genommen nur einen untergeordneten Platz behaupten. Wagner ist weder Arzt noch Anthropologe, und seine empirische Regenerations-Lehre kann auf Originalität keinen Anspruch erheben. Dass sie ihm in reichlichem Masse durch persönliche Eindrücke beigebracht worden ist, ist zwar nicht zu läugnen.[1]) Aber sie beruht doch auch zum guten Teile auf den Beobachtungen der beiden Schriftsteller, die Wagner

---

der arischen Rasse. Er meint, dass alle europäische Kultur germanisch und christlich sei. Dieses zweite Kennzeichen wäre übrigens in seinen Augen nicht das ausschlaggebende. Es giebt Völker, die Christen sind oder werden können, ohne an unserer Kultur teil zu haben. Hingegen ist der germanische Zug unserer Kultur wesentlich, denn dort, wohin das germanische Element nie gedrungen ist, giebt es keine Zivilisation mehr, wie wir sie verstehen. — Man sieht, dass Gobineaus Theorie, — die Wagner kennen lernte, als seine ethnographischen Theorieen in seinem Kopfe bereits lange feststanden — dem Stolze der germanischen Rasse ebenso sehr schmeichelt, wie Wagners Hypothese.

[1]) Chamberlain führt in seinem „R. Wagner“ (S. 153 u. f.) Stellen aus Wagners Briefen an, aus denen hervorgeht, dass er sich seit 1850 mit der Ernährungsfrage beschäftigte und „unsere ruinierten Unterleiber“ als den Grund der Entartung des Menschengeschlechtes ansah. Es sind also seine persönlichen Erfahrungen über die Gesundheit und naturgeschichtliche Studien, aber keine philosophische Lektüre, die ihn zu seinen vegetarischen Grundsätzen geführt haben. — Ebenso brauche ich wohl kaum darauf hinzuweisen, dass seine Theorieen über den jüdischen Geist und den französischen Geist das Ergebnis seiner persönlichen Beobachtungen sind und nicht aus Büchern stammen. Er hat dem Grafen Gobineau — den er übrigens erst in den letzten Jahren seines Lebens kennen lernte, — nur einige Theorieen entlehnt, die mit den Ideen, zu denen er aus sich heraus gekommen war, in Einklang standen.

zu verschiedenen Malen als wissenschaftliche Bürgen seiner Theorie ausdrücklich anführt: Gobineau und Gleizès. — Im Allgemeinen beruht die Regenerations-Lehre auf inneren Erfahrungen, auf moralischen, intellektuellen oder religiösen Überzeugungen, hingegen ist Das, was an dieser Lehre empirisch ist, eine Art von Folgerung aus seinen Prinzipien, ein vielleicht misslungener und jedenfalls bestreitbarer Versuch, einer Reihe von Seelenzuständen und Gefühls-Thatsachen, die er an sich selbst erfahren und völlig selbständig durchdacht hat, eine entsprechende Reihe von materiellen Thatsachen an die Seite zu stellen. Seine Gedanken über die normale Ernährung und die Menschenrassen sind in seinen Augen keineswegs wissenschaftliche Beweise seiner Religion des Mitleids, und erreichen durchaus keinen so hohen Grad der Gewissheit, wie seine religiösen oder moralischen Überzeugungen. Diese Glaubensmeinungen, zu denen wir jetzt übergehen wollen, behalten also ihre ganze Anziehungskraft, auch wenn man die physiologische Hypothese, deren sich Wagner bedient, um die menschliche Degeneration zu erklären, und die praktischen Mittel, die er uns zur Regeneration unserer Rasse an die Hand giebt, als utopisch verwirft.

3.

Wenn wir die Regenerations-Lehre, die wir soeben von ihrer physiologischen Seite geprüft haben, jetzt vom sozialen und politischen Standpunkte aus betrachten, so fällt uns sofort eine Thatsache auf: es ist der sinnfällige Kontrast zwischen den Meinungen Wagners, die er in seinem Alter, und denen, die er in den Jahren vertrat, welche der Revolutions-Bewegung unmittelbar vorangingen oder folgten. Um das Jahr 1848, als er seinen „Jesus

von Nazareth“ schrieb und seine Nibelungen-Dramen entwarf, glaubte er, dass die Herrschaft der Gesetze und Konventionen die Menschheit verdorben hätte, dass insbesondere die Einführung des Eigentums und der kapitalistischen Wirtschafts-Ordnung die Ursache unzähliger Übel sei, und dass die soziale Revolution, welche die Tyrannei der konventionellen Gesetze abschaffen und die erniedrigende Herrschaft des „bleichen Metalls“ vernichten wollte, das ganze menschliche Geschlecht notwendigerweise zu einer Art der Glückseligkeit führen müsste. — Im Jahre 1864, als er „Staat und Religion“ schrieb, und 1881, in der Zeit der „Kunst und Religion“, ist aus dem Revolutionär, der er war, ein ausgesprochener Royalist geworden.[1]) Auch legt er den politischen und sozialen Fragen im Allgemeinen keinen für das künftige Glück der Menschheit ausschlaggebenden Wert mehr bei; und vor Allem hat sein Glauben an die erlösende Tugend einer sozialen Revolution beträchtlich nachgelassen.

Der Staat in allen seinen Formen scheint Wagnern in der letzten Zeit seines Lebens durchaus unfähig, das Glück der Menschheit zu gewährleisten, denn er ist eine wesentlich egoistische Einrichtung. In der That hat die Furcht den Staat entstehen lassen. Das Individuum fürchtete, von anderen, ihm überlegenen Individuen vergewaltigt zu werden, und kam somit allmählich auf den Gedanken, den individuellen Egoismus, welcher herrschender Trieb des natürlichen Menschen ist, durch einen Kontrakt zu beschränken. Jeder opfert freiwillig einen Teil seiner unbegrenzten Rechte auf die

---

[1]) Jedoch ist nicht zu vergessen, dass Wagner selbst i. J. 1848, wie wir auf S. 169 gezeigt haben, nie aufgehört hat, das Königtum zu respektieren.

Welt, um dafür in Ruhe und Frieden die anderen geniessen zu können. Das Problem, das der Staat verfolgt, besteht darin, durch Sozialisierung der egoistischen Individuen ein möglichst stabiles Gleichgewicht zu erlangen, das allen Individuen, die an der Gesellschaftsbildung teilnehmen, soviel egoistisches Glück wie möglich verschafft. In einer derartigen Gesellschaft giebt es natürlich Zufriedene, welche die Aufrechterhaltung des bestehenden *status quo* verlangen, und Unzufriedene, die nach Veränderung trachten. Nun aber ist es andrerseits von Wichtigkeit, dass, wenn der Staat Dauer haben soll, alle Parteien ohne Unterschied sein Bestehen wünschen, dass die Erhaltung des gegenwärtigen Zustandes nicht nur im Interesse der herrschenden Klasse liegt, und dass auch der am wenigsten begünstigte Stand Aussicht auf Verbesserung seiner Lage haben kann. Diese Stabilität, nach der jeder Staat trachtet, findet ihren höchsten Ausdruck im Monarchen. Durch Geburt und Stellung über alle streitenden Parteien gestellt, hat er den Beruf und die Pflicht, die Kontinuität der Gesellschaft zu wahren und das Gleichgewicht der sozialen Faktoren herzustellen. Sein Walten ist daher Gerechtigkeit, und wo diese nicht zu erreichen ist, hat er Gnade zu üben. Im Vergleich zu dem einzelnen Individuum oder Parteimitgliede, das stets seinen egoistischen Vorteil verfolgt, ist der König ein besonderes, bevorrechtigtes Wesen: ausser und über dem wirren Durcheinander des im Partei-Interesse befangenen Bürgers stehend, verkörpert er das Ideal der höheren Gerechtigkeit und Menschlichkeit.[1])

Es giebt scheinbar keine grösseren Gegensätze, als den idealen Konservativen Wagner von 1864 und den kommunistischen Glaubens-Helden von 1848. Trotzdem

---

[1]) Ges. Schr. VIII, 8—10.

darf man nicht voreilig schliessen, wie es oft geschehen ist, dass Wagner seine revolutionären Anschauungen mit dem Tage, wo er der Freund Ludwigs II. wurde, abgethan hätte. In Wirklichkeit hat die Entwickelung seiner Meinungen bald nach der Katastrophe von 1849 begonnen und ist neben der intellektuellen Entwickelung einhergelaufen, die ihn vom Optimismus zum Pessimismus und vom Pessimismus zum Regenerations-Glauben geführt hat. Und ebenso, wie sein philosophisches Denken sich dem Anschein nach mehr geändert hat, als es wirklich der Fall war, hat er auch in der Politik mehr seine Ausdrücke, als seine Überzeugungen gewechselt. Ebenso, wie Wagner i. J. 1848 die Herrschaft der Gesetze und Kontrakte verdammt, erkennt er auch i. J. 1864 und später, dass die zeitgenössische Kultur von Grund aus unmoralisch, heuchlerisch, verlogen, kalt berechnend, dass sie die legale Organisation des Mordes und Raubes ist.[1]) Dieser angebliche „Konservative“ ist innerlich überzeugt, dass die heutige Gesellschaft nicht bestehen kann, weil es unmöglich ist, durch einen Gleichgewichts-Zustand aller egoistischen Interessen das Glück der Menschheit zu erreichen. Von welcher Seite er auch immer die politische Organisation der modernen Welt ansieht, er hält sie stets für verdammlich. Wenn man die Beziehungen der verschiedenen Staaten zu einander in's Auge fasst, sieht man sie egoistisch um die Macht kämpfen und sich gegenseitig zerreissen, wie die Individuen, die der Lebenswillen beseelt, und, ganz wie diese, ohne

---

[1]) „Wer kann ein Leben lang mit offenen Sinnen und freiem Herzen in diese Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten und legalisierten Mordes und Raubes blicken, ohne zu Zeiten mit schaudervollem Ekel sich von ihr abwenden zu müssen.“ (Ges. Schr. X, 307.) S. auch Ges. Schr. X, 233 u. f., 240 u. f.

ein höheres Ziel, um dessentwillen sie ihre Macht zu mehren suchen. Ganz wie die individuellen Willen sind die Kollektiv-Willen in beständigem Kriegszustand miteinander, und diese fruchtlosen Händel ziehen unberechenbare Übel nach sich.[1]) Wenn man andrerseits einen Blick auf die Beziehungen wirft, welche die verschiedenen Gesellschaftsklassen innerhalb eines Staates zu einander haben, so überzeugt man sich alsbald, dass überall die beunruhigende und unlösbare Frage des individuellen Eigentums entsteht. Der Schutz des Eigentums bildet heute die wesentlichste Aufgabe des Staates. Nun aber sind nicht alle Bürger Besitzer. Im Gegenteil hat der weitaus grösste Teil absolut nichts. Der Staat, der auf Grund seiner Bestimmung die entgegengesetzten Interessen ausgleichen und seine Macht im Allgemein-Interesse der Gesellschaft ausüben sollte, macht also dadurch, dass er das Eigentum verbürgt, die Verteidigung der Besitzenden gegen die Nichtbesitzenden zu seiner vornehmlichsten Pflicht und stellt somit seine Kraft in den Dienst einer Minderheit von Reichen gegen eine Mehrheit von Armen. In Folge dieses inneren Widerspruches, den kein noch so geschickter Politiker aus der Welt schaffen kann, geht der Staat fast notwendig der Auflösung entgegen. Zum Schutze des egoistischen Interesses der Bürger geschaffen, kann er nicht umhin, den individuellen Besitz zu gewährleisten, und wenn er diesen Besitz gewährleistet, kann er ihn nicht so verteilen, dass alle Bürger ein wirkliches Interesse an der Erhaltung des Besitzes — und folglich an der Existenz des Staates haben.[2])

---

[1]) Ges. Schr. X, 254.

[2]) „Wie viele ernste und scharf rechnende Köpfe sich der Untersuchung des hiermit vorliegenden Problems zugewandt haben, eine Lösung desselben, endlich etwa durch gleiche Verteilung alles

Soll damit indess gesagt sein, dass in sozialer Hinsicht nichts versucht zu werden brauchte, um die Regeneration zu beschleunigen? Wagner hält sich nicht an eine rein negative Lösung des sozialen Problems. Gewiss ist kein Gedanke mehr daran, wie im Jahre 1848, dass die Zerstörung der sozialen Formen der Gegenwart und die Abschaffung von Gesetz und Eigentum genügen würden, um das goldene Zeitalter auf Erden heraufzuführen. Er weiss jetzt, dass alle politische Agitation notwendig unfruchtbar ist, dass die wahre soziale Ordnung nicht auf egoistischer Interessen-Spekulation, wie der moderne Staat, sondern auf der allgemeinen Liebe beruhen muss, und dass jede Reform, jede Revolution vollkommen vergebens ist, wenn sie nicht von einer Willens-Bekehrung begleitet sei. Er verdammt jetzt mit äusserster Strenge den missgünstigen Nützlichkeits-Demagogen, den Anwalt der Volksrechte, der in der Abschaffung der Königsmacht das Allheilmittel sieht. Er wird sich jetzt auch darüber klar, dass seine Teilnahme am Dresdener Aufstande auf einem Missverständnis, einer Verwechslung von R e v o l u t i o n und R e g e n e r a t i o n beruhte. Und wenn er auch in dem Sinne Revolutionär bleibt, dass er die zeitgenössische Kultur unbedingt verdammt, so perhorresziert er doch die demokratische Gleichmacherei und sieht in ihr keine wirkliche und selbsteigene Kundgebung des deutschen Geistes, sondern etwas von den Franzosen oder Juden Impor-

---

Eigentums, hat noch keinem glücken wollen, und es scheint wohl, dass mit dem an sich so einfach dünkenden Begriffe des Eigentums, durch seine staatliche Verwertung, dem Leibe der Menschheit ein Pfahl eingetrieben worden ist, an welchem sie in schmerzlicher Leidenskrankheit dahinsiechen muss.“ (Ges. Schr. X, 267.) S. auch Ges. Schr. X, 89.

tiertes. Indessen geht er nicht so weit, die völlige Enthaltung *in politicis* zu lehren, oder zu glauben, dass die Anregung zu jedem sozialen Fortschritt vom König oder von der Aristokratie ausgehen müsste. Er erkennt in der That an, dass der Arbeiter, dieser Paria der modernen Gesellschaft, der alle Güter der Erde hervorbringt und die Früchte seiner Arbeit nie geniesst, der einer zerrüttenden Arbeit unterworfen ist und nur im Alkohol seines Elends Vergessen finden kann, des Mitleids mindestens ebenso würdig ist, wie das Tier, und ganz wie dieses beschirmt werden muss. Die Arbeiterschutz-Vereine können zum Werkzeuge der Regeneration werden, — mit demselben Rechte, wie die Vegetarianer-, Tierschutz- oder Mässigkeits-Vereine —, wenn sie öffentlich erklären, dass sie sich nicht darauf beschränken wollen, die Verteidigung der materiellen und egoistischen Interessen einer gewissen Klasse von Bürgern in die Hand zu nehmen, sondern an der Erlösung der Menschheit mitzuarbeiten.[1]) Der Sozialismus wird in dem Masse wohlthätig wirken, als er seinen utilitarischen und materialistischen Charakter ablegt und sich mit religiösem und christlichem Geiste erfüllen lässt.

4.

Wenn wir die Entwicklung der Menschheit — nach ihrer Prüfung in physiologischer und politischer Hinsicht — nunmehr nicht als äusseres und materielles Phänomen, sondern als inneres Phänomen betrachten, so erscheint sie uns zunächst als eine intellektuelle Thatsache. Der Mensch macht sich mit Hilfe seines Verstandes eine

---

[1]) Ges. Schr. X, 240 u. f.

Vorstellung von der Welt und giebt seinem bewussten Leben einen Sinn. Wir haben im Anfange dieses Buches bereits gesehen, zu welchen Schlüssen Wagner in dieser Hinsicht kommt und wie er — auf Grund der Metaphysik und Morallehre Schopenhauers — einerseits die tiefe Verderbnis der Gegenwart feststellt, in welcher der egoistische Lebenswillen herrscht, und andrerseits die Möglichkeit einer Regeneration der Menschheit durch Bekehrung des Willens nachweist. Wir kommen also hierauf nicht wieder zurück; es bleibt uns — nachdem wir gezeigt haben, wozu Wagner im Philosophischen Ja sagt — nur noch zu betrachten, wozu er Nein sagt, und auf welche Weise er zu diesen verneinenden Schlüssen gekommen ist. Wagner hält nämlich einige philosophische und wissenschaftliche Hypothesen, die heutzutage sehr *en vogue* sind, für Irrtümer; er protestiert energisch gegen die materialistischen und evolutionistischen Lehren, wie gegen den Anspruch der modernen Wissenschaft, das ganze menschliche Dasein zu leiten. Soll man ihn darum unter die Verkleinerer der Wissenschaft versetzen, die da erklären, sie sei unfähig, das Glück der Menschheit zu gewährleisten, und hätte sich ihrer Mission, wie ihren Versprechungen nicht gewachsen gezeigt?

Dagegen ist zunächst zu sagen, dass man einen grossen Fehler beginge, wenn man sich einbildete, Wagner hätte der positiven Wissenschaft die abschätzige Verachtung erwiesen, die ihr z. B. zahlreiche Künstler zuteil werden lassen, oder das ungeduldige Misstrauen bezeigt, das sie so vielen frommen Seelen einflösst. Weit entfernt, solche Gefühle zu teilen, war er im Gegenteil der Ansicht, dass die Fortschritte der Naturwissenschaften im Reiche der Erkenntnis das einzige tröstliche und

ermutigende Zeichen wären, das man im Schosse der modernen Kultur erblickte.[1] Wagner verehrte und bewunderte die Wissenschaft also sehr ernstlich. Er verwahrte sich nur in jeder Weise dagegen, dass die abstrakte Wissenschaft unserer Mathematiker oder die Experimental-Wissenschaft, wie sie heute unsere Chemiker und Physiker, Physiologen und Naturwissenschaftler betreiben, die einzig rechtmässige Form der Erkenntnis wäre. Er glaubte wie sein Meister Schopenhauer, dass der Mensch durch die Intuition, durch die von selbst und unmittelbar im Grunde des Bewusstseins auftauchende Vision der Wirklichkeit, zu Wahrheiten höheren Ranges gelangt, als alle Bemühungen seines Verstandes ihm zu enthüllen vermöchten. Und darum bekämpft er auch die Wissenschaft und die Gelehrten jedesmal mit der äussersten Energie, wenn sie aus dem ihnen zugewiesenen Bereiche herauskommen und die Rechte der Intuition, Metaphysik und Religion verkennen.

Die Wissenschaft ist nach Wagners Anschauung auf falschem Wege, wenn sie eine rationelle, d. h. eine materialistische Erklärung der Welt zu geben, und das Rätsel des Lebens auf ein einfaches chemisch-physikalisches Problem zu reduzieren wagt, wenn sie die mit weiser Vorsicht entwickelten Hypothesen des grossen Darwin masslos und willkürlich erweitern oder mit Büchner die Welt als „Kraft und Stoff“ erklären will. Wenn sie so vorgeht und sich darauf verbeisst, Probleme, die der Mensch nur mit Hilfe der Intuition und des religiösen Gefühles lösen kann, mit ihren eigenen Hilfsmitteln zu untersuchen, so

[1] „Die moderne Naturwissenschaft und die Landschaftsmalerei sind die Erfolge der Gegenwart, die uns in wissenschaftlicher wie künstlerischer Hinsicht einzig Trost und Rettung vor Wahnsinn und Unfähigkeit bieten.“ (Ges. Schr. III, 146 u. f.)

kommt sie schliesslich nur zu unfruchtbaren und hohlen Theorieen, deren anscheinende Kühnheit vielleicht den Unwissenden imponiert und die Geister verwirren oder die Einfältigen in ihrem Gewissen beunruhigen kann, die aber in ihrer Hohlheit von wirklichen Denkern, insbesondere von Schopenhauer, längst erkannt ist.[1]) — Ferner hat der Gelehrte eine hässliche Neigung, alles zu leugnen, was über die Sphäre hinausgeht, in der er sich bewegt. Er ist nur zu oft versucht, Philosophie und Religion als Reste einer fernen Vergangenheit anzusehen, sie für etwas Ahnliches zu halten, wie jene unnütz gewordenen, rudimentären Organe, die der Naturforscher bei gewissen Tieren oder beim Menschen findet und für Überbleibsel von Organen hält, die bei den niederen Tieren eine beträchtliche Entwickelung und bestimmte Funktion haben.[2]) Er sucht überall „den Begriff des Spontanen" zu eliminieren, das Genie zu leugnen.[3]) „Mit derbem Hohne" verwirft er die „metaphysische Erklärungsweise für die der rein physikalischen Erkenntnis unverständlich bleibenden Erscheinungen."[4]) Er ahnt nicht einen Augenblick, dass die höheren Wahrheiten, die auf die

---

[1]) „Den durch den Übermut unserer Physiker und Chemiker Geängstigten, welche sich endlich für schwachköpfig halten zu müssen glauben, wenn sie den Erklärungen der Welt aus „Kraft und Stoff" sich zu fügen scheuen, ihnen wäre nicht minder eine grosse Wohlthat aus den Zurechtweisungen unseres Philosophen zuzuführen, sobald wir hieraus ihnen zeigten, was es mit jenen „Atomen" und „Molekülen" für eine stümperhafte Bewandtnis habe." (Ges. Schr. X, 260 u. f.)

[2]) Die Kunst z. B. erscheint dem „Goliath der Wissenschaft" „als ein Rudiment aus einer früheren Erkennensstufe der Menschheit, ungefähr wie der vom tierischen wirklichen Schweife uns verbliebene Schwanzknochen." (Ges. Schr. X, 25.)

[3]) Ges. Schr. X, 83, 89.

[4]) Ebenda, 83.

Geschicke der Menschheit einen wirklichen Einfluss ausüben, nur mit Hilfe der Intuition, die er gern ächten möchte, und mit Hilfe des Gefühls gefunden werden können, das er ostentativ verhöhnt.[1])

Die Wissenschaft wird positiv schädlich, wenn sie sich an Stelle der Religion setzt und das Heil der Welt durch die Fortschritte der Physik und Chemie herbeizuführen meint, wenn sie die Theorie vom „ununterbrochenen Fortschritt" lehrt, der den Menschen durch eine notwendige Entwickelung zum Glücke führen muss. In Wirklichkeit ist der Gelehrte von Grund aus unfähig, die Menschheit von ihren Übeln zu erlösen. In seine Bücher oder seine Versuche im Laboratorium vertieft, hat er jede Berührung mit dem Volke verloren, das ihn nicht begreift und dessen Bedürfnisse und Wünsche er nicht kennt.[2]) Das einzige, was er kann, ist, dass er sich auf eine „fortschreitend wissenschaftlichere Lebens-Verfälschung" [3]) versteht, ein furchtbares Maschinenreich schafft, dessen Herstellung, Unterhaltung und Nutzbarmachung das Elend und die Aufopferung eines ganzen Volkes von Proletariern erfordert,[4]) und dass er den Machthabern immer voll-

[1]) „Damit dem Fortschritte der Naturwissenschaften somit alle Geheimnisse des Daseins notwendig der Erkenntnis endlich als in Wahrheit bloss eingebildete Geheimnisse offen gelegt werden müssen, kommt es fortan überhaupt nur noch auf Erkennen an, wobei, wie es scheint, das intuitive Erkennen gänzlich ausgeschlossen bleibt, weil dieses schon zu metaphysischen Allotrien veranlassen, nämlich zum Erkennen von Verhältnissen führen könnte, welche der abstrakt wissenschaftlichen Erkenntnis so lange mit Recht vorbehalten bleiben sollen, bis die Logik, unter Anleitung zur Evidenz durch die Chemie, damit in das Reine gekommen ist." (Ges. Schr. X, 84.)

[2]) Ges. Schr. X, 86.

[3]) Ebenda, 82.

[4]) Ebenda, 246.

kommnere Zerstörungsmittel liefert, um Krieg zu führen und ihres Gleichen umzubringen. Aber er ist unfähig, den wirklichen Leiden, die das Menschengeschlecht plagen, ein Ende zu setzen; er weiss kein Mittel, die soziale Frage zu lösen; er hat keine Mittel gegen das Verhungern arbeitsloser Mitbürger;[1]) er weiss nichts, er kann nichts, und verzögert durch seinen lächerlichen Stolz, seine verdrehten Anmassungen die Heraufkunft der wirklich befreienden Weisheit, des Bewusstseins unserer Entartung, das allein zur Bekehrung des selbstsüchtigen Willens und hierdurch zur Erlösung der entartenden Menschheit führen kann.

Die Wissenschaft wird selbst geradezu verbrecherisch, wenn sie, unter dem Vorwande, die Heilkunst zu vervollkommnen, sich das Recht anmasst, Tiere unter langsamen und furchtbaren Foltern zu Tode zu martern. Wagner stellt sich, ohne den Spott zu fürchten, auf Seite der Gegner der Vivisektion,[2]) doch macht er, um sie zu ächten, von ganz anderen Mitteln Gebrauch, als dies gewöhnlich zu geschehen pflegt. Die Feinde der Vivisektion stellen sich gewöhnlich auf den Nützlichkeits-Standpunkt und bemühen sich, zu beweisen, dass die Vivisektion der Wissenschaft keinen Fortschritt bringe; sie protestieren gegen das *unnütze* Tieropfer; sie würden die wissenschaftliche Tierfolter sogar zulassen, wenn sie auf ein Minimum beschränkt würde und unter Auf-

---

[1]) „Wenn unsere Wissenschaft, der Abgott der modernen Welt, unseren Staatsverfassungen soviel gesunden Menschenverstand zuführen könnte, dass sie z. B. ein Mittel gegen das Verhungern arbeitsloser Mitbürger auszufinden vermöchte, müssten wir sie am Ende im Austausche für die impotent gewordene kirchliche Religion dahinnehmen. Aber sie kann gar nichts.“ (Ges. Schr. X, 124.)

[2]) S. seinen Brief an Ernst von Weber, Ges. Schr. X, 194 u. f.

sicht des Staates käme, wofern es sich herausstellte, dass sie zum Fortschritt der Heilkunde unumgänglich notwendig ist. Wagner verwirft diese Nützlichkeits-Erwägungen durchaus. Wenn er die Vivisektion verdammt, so geschieht dies, weil er sie für ruchlos hält; folglich verwirft er sie ganz. Die Weisheit lehrt uns nach seiner Ansicht das Mitleiden mit jedem Leiden. Nun aber erscheint uns das Leiden der Tiere als besonders grausam, weil es jedes Sinnes bar ist. Für den Menschen ist der Schmerz ein Erzieher, der ihn zur Erlösung führen kann; für die Tiere ist er nur eine unfruchtbare Qual ohne jedes Resultat. Ihren Leiden gegenüber wäre also dieses instinktive, elementare, thätige, allen Nützlichkeits-Erwägungen unzugängliche Mitleid im höchsten Grade am Platze, jenes Mitleid, welches die Grundlage aller Moral ist und uns allein zum Heile führen kann. Wenn wir angesichts der Foltern, die unschuldigen Tieren auferlegt werden, dieses unwillkürlichen Impulses nicht fähig sind, so ist tausend gegen eins zu wetten, dass wir auch im Allgemeinen kein wirkliches Mitleid kennen, und dass der Anblick des menschlichen Leidens, des Elendes der Enterbten des Lebens, uns kalt lässt, oder doch nur ein unbestimmtes, unwirksames und im Grunde egoistisches Mitleidsgefühl einflösst. Wenn das thätige Mitleid für Alles, was leidet, allein zur Regeneration führen kann, so wird es für uns zur gebieterischen Pflicht, die Tiere vor den Qualen der Vivisektion um jeden Preis zu behüten und die ungeheuerliche Grausamkeit ihrer Folterknechte öffentlich zu brandmarken, ohne uns durch die philantropischen und humanitären Theorieen irre führen zu lassen, die sie vorausschicken, um ihre scheusslichen Praktiken zu entschuldigen.

Wir sehen jetzt, welche Stellung Wagner der

Wissenschaft gegenüber einnimmt. Wenn die Wissenschaft dem Menschen zu glauben befiehlt, dass es keine andre Wahrheit giebt, als die, welche wir durch abstrakte Vernunftschlüsse und Experimente erreichen, dass das Ziel des Lebens darin besteht, hier auf Erden eine Gesellschaft zu organisieren, in der jedes Individuum ein Maximum von egoistischem Genusse bei einem Minimum von Leiden findet, und dass die Menschheit sich diesem Ideale durch einen ununterbrochenen und gewissermassen notwendigen Fortschritt nähert, — so muss Wagner zu den Gegnern der Wissenschaft gerechnet werden. Denn er lehrt, dass der Mensch sich zu den höheren Wahrheiten nicht durch Vernunftschluss, sondern durch Intuition, durch Liebe und religiösen Glauben erhebt, dass auch der klügste Egoismus ein herabwürdigendes Gefühl ist, und dass die Menschheit unter dem Einfluss dieses Egoismus durchaus nicht „fortschreitet“, sondern immer weiter in die *décadence* gerät. Und seine Abneigung gegen die materialistischen Nützlichkeits-Gelehrten ist so heftig, dass er sie „auf dem Baume der Erkenntnis herumkletternde Affen“ nennt.[1]) — Viele Menschen werden indessen der Meinung sein, dass der Glauben an intuitive Erkenntnis und religiöse Überzeugungen mit einer sehr aufrichtigen Bewunderung für die positive Wissenschaft sehr wohl Hand in Hand gehen kann. Wenn nun Wagner auch glaubt, dass diese nicht im Stande wäre, alle Probleme zu lösen, die der Mensch sich zu stellen das Recht hat, wenn er sie durchaus nicht als einzige Führerin im Leben anerkennen will, so wäre es, wie ich glaube, höchst intolerant, ihn aus diesem einzigen Grunde

---

[1]) „In der Angst ihrer Verlogenheit auf dem Baume der Erkenntnis herumkletternde Affen.“ (Ges. Schr. X, 207.)

für einen Feind der Wissenschaft zu erklären, auf die Gefahr hin, ihn mit den wirklichen Gegnern der freien Forschung, den Obskuranten zu verwechseln, die wirklich danach trachten, den menschlichen Verstand zu bevormunden. Gewiss ist Wagner viel mehr eine religiöse Seele, als ein wissenschaftlicher Geist, aber es wäre nach meinem Gefühl ungerecht, wenn man leugnen wollte, dass er mit gleicher Aufrichtigkeit und mit gleicher Energie danach getrachtet hat, zu glauben und zu wissen.

5.

Die Regenerations-Theorie ist vor allem eine religiöse Überzeugung: dies ist ihr vielleicht wesentlichstes Kennzeichen. Diese glühende, leidenschaftliche, instinktive Überzeugung, dieser Glauben an das Ideal, der sich auf allen Lebensstufen Wagners, selbst in der Zeit kundgiebt, wo er sich für einen Optimisten und Atheisten hält, — ist die Seele seiner ganzen Lehre, wie sie auch die innerste Triebfeder seiner Persönlichkeit ist.

„Die tiefste Grundlage jeder wahren Religion," sagt er, „sehen wir in der Erkenntnis der Hinfälligkeit der Welt, und der hieraus entnommenen Anweisung zur Befreiung von derselben ausgesprochen." [1]) Das letzte Ziel der Religion ist also dasselbe, wie das der Moral und Philosophie. Die erhabene Wahrheit, die ein Schopenhauer in philosophischen Formeln für den bewussten Verstand ausgedrückt und der geistigen Elite in dieser Form mitgeteilt hat, ist im Wesentlichen dasselbe, was Jesus — zunächst durch sein Beispiel und dann auch in tief rührenden und überzeugenden Symbolen — allen Herzen fühlbar und der Schar der Einfältigen

[1]) Ges. Schr. X, 212.

direkt zugänglich gemacht hat, jenen Armen im Geiste, die den Antrieben ihres Instinktes unbefangen folgen und in ihrer Gleichgiltigkeit gegen die gelehrten Theorieen der Metaphysiker nur durch konkrete Bilder und sinnliche Ausdrucksweise zu bekehren sind. Die Bekehrung des egoistischen Willens, die für den Philosophen das Ziel ist, das der zum Vollbewusstsein seiner selbst gekommene Mensch seinem Leben setzt, ist auch das höchste „Wunder“, das der religiöse Mensch aus tiefster Seele herbeisehnt. Die christliche Religion, so wie sie Jesus der Welt brachte und lebte, ist von allen Religionen die einfachste und erhabenste. „Ihr Gründer war nicht weise, sondern göttlich; seine Lehre war die That des freiwilligen Leidens; an ihn glauben, hiess: ihm nacheifern und Erlösung hoffen, hiess: mit ihm Vereinigung suchen. Den ‚Armen am Geiste‘ war keine metaphysische Erklärung der Welt nötig; die Erkenntnis ihres Leidens lag der Empfindung offen, und nur diese nicht verschlossen zu halten war göttliche Forderung an den Gläubigen.“[1]) Das ganze Christentum liegt in den drei Worten: Glaube, Liebe, Hoffnung. Der Christ soll in sich jene tiefe, belebende und thätige Liebe fühlen, die aus dem Mitleid hervorgegangen ist und jede Spur von Egoismus, von „Lieblosigkeit“ in uns auslöscht. Er soll aus vollster Seele glauben, dass die Welt nicht ein sinnloses Spiel des Zufalls ist, sondern „eine moralische Bedeutung“ hat, deren untrügliche Bürgschaft und unwiderleglicher Beweis eben das Leben des Heilands ist. Endlich soll seine Seele stets von Hoffnung erleuchtet

[1]) Ges. Schr. X, 213.

und durch die freudige Gewissheit getröstet sein, dass der Glaube, der sie beseelt, keine Täuschung sein kann.[1]) So liebt der Gläubige und hat Mitleid, ganz wie der Weise, der sich des allgemeinen Leidens durch Intuition bewusst geworden ist; aber er hat, um diese höchste Weisheit zu erlangen, die Leuchte des Verstandes nicht nötig. Die Religion lässt sich in der That nicht beweisen, sondern nur fühlen; keine philosophische Formel kann von der inneren Vision des Gläubigen, von der beseligenden Gewissheit, die ihn berauscht, ein wirkliches Bild geben; ein solcher Seelenzustand lässt sich nicht durch Theorieen, sondern nur durch Handlungen ausdrücken. Darum ist auch das Leben der guten Menschen, der Heiligen, die Grundlage der Religion; um den sinnfälligsten Beweis für die Wahrheit des Christentums zu haben, genügt es, die Augen zum Erlöser zu erheben, jener lebendigen Verkörperung des zum Guten gekehrten und jedes Egoismus baren Willens, dessen Blut zur Erlösung der entarteten Menschheit am Kreuze vergossen ist, der uns in seiner unendlichen Liebe zeigt, wo das Heil liegt, und uns die Regeneration verspricht.[2])

Aber die christliche Religion hat ihre ursprüngliche Reinheit nicht bewahren können: erstens ist der Dogmen-Glauben an Stelle des religiösen Empfindens getreten, und zweitens ist die Kirche durch eine furchtbare Durchseuchung mit jüdischem Geiste verderbt und allmählich zum Werkzeug der Priester-Herrschaft, zur Nebenbuhlerin des Staates geworden.

Die Religion ist, wie wir gesehen haben, zunächst eine innere Thatsache, eine göttliche Vision, deren seliges Geheimnis kein Wort aussprechen kann. Um aber

---

[1]) Ges. Schriften X, 259 u. f.

[2]) Ges. Schr. VIII, 250 u. f., X, 213, 280 u. f.

der profanen Welt, der Menge der Menschen, die im „Reiche des Tages“ leben und unter der Herrschaft des egoistischen Lebenswillens stehen, etwas von seinem Traume mitzuteilen, sah sich der religiöse Mensch gezwungen, seine Zuflucht zur Allegorie zu nehmen. Er schuf poetische Symbole, die das unaussprechliche Mysterium der göttlichen Offenbarung dem Volke näher bringen sollten. Der religiöse Mensch, der aus Erfahrung wusste, was die göttliche Vision ist, wusste auch, dass das Dogma nur ein notwendigerweise unvollkommenes Symbol dieser Vision, ein farbloser und ungenauer Abglanz dieses inneren Traumes sein kann, und dass es einzig und allein dazu bestimmt ist, das Volk zu der so schwer zu erreichenden Intuition der religiösen Wahrheit vorzubereiten. Aber allmählich verdunkelte sich dieser Gedanke. Das Dogma nahm unaufhörlich an Bedeutung zu. Und schliesslich kam der Augenblick, wo die Kirche, statt die göttliche Vision im Herzen des Gläubigen zu erwecken, sich darauf beschränkte, ihm den blinden Glauben an eine Sammlung von symbolischen Erzählungen gebieterisch vorzuschreiben, Erzählungen, die oft falsch verstanden, verändert, durch die Überlieferung entstellt waren, und die er, dem Widerspruch seines Verstandes zum Trotze, buchstäblich als philosophische, moralische oder historische Wahrheit zu nehmen hatte. In der modernen Kultur ist der Glauben in Folge dessen fast erloschen, und das Christentum erscheint heute nur noch als ein unnützer Haufen von unfruchtbaren Dogmen, die von der historischen oder philosophischen Kritik fortwährend untergraben werden, und deren göttlicher Funken völlig verglommen ist.[1])

---

[1]) Ges. Schr. VIII, 22.

Schlimmer noch ist die Verunstaltung, welche die christliche Religion durch den jüdischen Geist erfahren hat. Der Jude hat zu allen Zeiten seinen kriegerischen und eifersüchtigen Nationalgott angebetet, der alle fremden Götter hasste und seinem auserwählten Volke die Herrschaft über die anderen Völker verhiess. Nun aber war der Heiland der Armen im Geiste in Galiläa, jenem verachtetesten Winkel des von den abendländischen Völkern so verachteten Judäa geboren. Seine ersten Apostel begriffen die ganze Erhabenheit dieser schlichten Herkunft nicht! Sie glaubten ihren Meister erhöhen zu müssen, indem sie ihn zum Abkommen Davids, zum Nachfolger der Propheten, zum Sohne des jüdischen Jehovah machten. Und somit hat der jüdische Geist den christlichen durchtränkt: er hat das Dogma von Grund aus verdorben; er hat aus der Kirche eine politische Gewalt gemacht, die mit dem Staate oft rivalisierte und öfter noch sich verbündete. Heute ist ihr Hauptbestreben dies, dem Staate in der Lösung der schwierigen Aufgabe, die mit einander kämpfenden Egoismen im Gleichgewicht zu erhalten, behilflich zu sein; die christliche Religion ist zum Werkzeuge der Herrschaft geworden . . . Und der Gott unserer modernen Kultur, die auf Hass und Krieg beruht, der Gott des Puritaner zur Zeit Cromwells, der Gott, den erst vor Kurzem wieder die Feldprediger vor der Schlacht anriefen, hat mit dem Gotte der Liebe und des Mitleids, mit dem barmherzigen Christus nichts zu thun: er ist der Gott des Moses und Gideon, er ist der eifersüchtige Judengott.[1]) Ebenso wie die arische Kultur durch den semitischen oder jüdischen Einfluss ernstlich in Frage gestellt ist, ebenso ist auch

---

[1]) Ges. Schr. VIII, 24 u. f., X, 215 u. f.

unsere Religion nicht mehr christlich, sondern jüdisch-christlich.

Hiermit sind wir im Stande, eine von der Wagner-Kritik oft umstrittene Frage zu beantworten, nämlich die, in welchem Masse man das Recht hat, zu behaupten, dass Wagner sich am Abend seines Lebens zum Christentum bekehrt hätte. — Zunächst scheint es mir schwierig, von einer Bekehrung Wagners zu sprechen, und zwar, weil sein religiöses Gefühl sich von seiner Jugend bis zu seinem Tode durchaus nicht geändert zu haben scheint. Der innere Glauben, dass die gegenwärtige Wirklichkeit schlecht sei, der Glauben an ein Jenseits, die leidenschaftliche Überzeugung, dass der Mensch sich ganz und gar der Verwirklichung des Ideals weihen soll, die triumphierende Gewissheit, dass ihm dieses Regenerations-Werk gelingen wird — das sind die Elemente dieser wagnerischen „Religion“, die sich vom „Tannhäuser“ bis zum „Parsifal“ durchaus gleich geblieben sind. Wagner hat seine Auffassung vom Jenseits ändern können: er hat es zuerst als ein überirdisches, geheimnisvolles „Himmelreich“ aufgefasst, dann als eine „Gesellschaft der Zukunft“, die unmittelbar auf Erden zu verwirklichen ist, später als das „Nirwâna“ der Buddhaisten und Schopenhauers, und schliesslich als die siegreiche und ferne Entstehung einer regenerierten Menschheit. Aber all diese Wandlungen beziehen sich viel mehr auf die verstandesmässige Vorstellung, die er sich aus seinen religiösen Anschauungen bildete, als auf seinen Glauben selbst. Dieser ist stets der gleiche geblieben; er war wohl etwas leidvoller und schwermütiger in seiner Jugend und zur Zeit des Pessimismus, ausschweifender nach 1849, heiterer und siegesgewisser in seinem ruhmvollen Alter. Wenn man sich auf diesen Standpunkt stellt, kann man also un-

möglich zugeben, dass irgendwann einmal eine innere „Bekehrung“ Wagners stattgefunden habe. Und andrerseits erlaubt zwar dieser kräftige Glaube, der alle Prüfungen eines an Wechselfällen reichen Lebens bestand, ganz gewiss, ihn zu den religiösen Menschen zu rechnen; man kann aber doch wohl mit voller Berechtigung in Zweifel ziehen, ob dieser Glauben bestimmt und positiv genug war, um ihn allein deswegen einen „Christen“ zu nennen: es ist in der That nicht einzusehen, warum ein Buddhist oder Freidenker nicht zu einem ganz entsprechenden Seelenzustande kommen sollte.

Wenn es dennoch bis zu einem gewissen Grade erlaubt ist, zu sagen, dass Wagner an seinem Lebensabend zum Christentum neigte, so hat dies, wie ich glaube, nur darum seine Berechtigung, weil die Person Christi in seinem religiösen Leben eine immer bedeutendere Stellung einnimmt. Übrigens darf man auch in dieser Hinsicht die Entwicklung, die sich in seinem Denken vollzogen hat, nicht übertreiben. Er hat zu keiner Zeit seines Lebens aufgehört, eine höchst fromme Verehrung für Jesus zu empfinden; auf dem Gipfel seiner optimistisch-revolutionären Periode sehen wir ihn ein Drama „Jesus von Nazareth“ entwerfen, und „Jesus, der für die Menschheit litt“, als einen der erhabensten Geisteshelden aller Zeiten hinstellen. Alles, was man sagen kann, ist, dass die Gestalt des Heilands in seiner Phantasie unmerklich wächst und schliesslich alle andern überragt. Im Jahre 1849 gesellt sich in seiner Anbetung „Jesus, der für die Menschheit litt“, noch zu „Apollon, der sie zu ihrer freudevollen Würde erhob“.[1]) Im Jahre 1854 stellt er in seinen Briefen an Liszt und Röckel Christentum und Brahmanismus noch gleich hoch und

[1]) Ges. Schr. III, 41.

scheint sie für Offenbarungen von gleichem Werte zu halten. Im Jahre 1880 hingegen stellt er in „Kunst und Religion" das Christentum durchaus über den Brahmanismus, weil diese letzte Religion sich nur an die Elite der Menschheit wendet, während das Christentum den Armen im Geiste die frohe Botschaft bringt.[1]) Von nun an ist Jesus ihm nicht mehr einer der grossen Geisteshelden der Menschheit, sondern der Heiland, der einzige, wunderbare, göttliche Vertreter des zum Guten bekehrten Willens im Schosse einer Welt, in welcher der egoistische Lebenswillen herrscht. Aus diesem Grunde können auch die Christen, Protestanten wie Katholiken, Wagnern ohne Widersinn zu den Ihren zählen. Und man kann sich umgekehrt noch weniger wundern, dass Nietzsche, der das Christentum mit dem Pessimismus und der Religion des Mitleidens in seinem Hass identifizierte, ihm seine „Bekehrung" bitter vorgeworfen hat, da sie ihm als eine intellektuelle und moralische Entartung erschien.

Indessen darf man nicht vergessen, wenn man Wagnern unter die Zahl der Anhänger des Christentums rechnet, dass er keiner Kirche angehört, und dass seine Religion keinen konfessionellen Charakter hat. Dem Katholizismus wirft er sein hohles Gepränge vor, seine engherzige Dogmatik, seinen Heiligen-Kultus, seine klug berechnete Kirchenverfassung, die nur auf materielle Macht abzielt.[2]) Den Protestanten macht er ihren blinden Glauben an die Bibel zum Vorwurf, die Luther als göttliche Inspiration von Anfang bis zu Ende ansah, wiewohl insbesondere das ganze Alte Testament durchaus jüdisch ist und keinerlei Respekt verdient.[3])

---

[1]) Ges. Schr. X, 213.

[2]) Ges. Schr. VIII, 24 u. f., X, 280.

[3]) Ges. Schr. X, 258 u. f.

Er ist voll der tiefsten Verachtung für das offizielle Christentum, für unsere „impotente kirchliche Religion“, die er für ebenso verderbt und verlogen hält, wie den modernen Staat. Er ist wie Schiller den Religionen aus Religion feind und kritisiert die historische Entwicklung des Christentums mit schonungsloser Strenge, weil er das erhabene Bild des Erlösers, das ihm tief in's Herz geprägt ist, um jeden Preis rein und unberührt erhalten will. Man würde also gänzlich fehlgreifen, wenn man Wagners „Bekehrung“ als wirkliche Anhängerschaft an eine der bestehenden Kirchen, als Rückkehr zum überlieferten Glauben, als Unterwerfung unter irgend eine Obrigkeit auffasste.[1]) Das historische Christentum und seine materiellen und sichtbaren Institutionen flössen ihm nicht nur keine Verehrung ein, sie sind ihm sogar von

---

[1]) Man kann die Behauptung, dass Wagner „katholisch“ geworden sei, wie es Nietzsche ihm mit Bitterkeit vorwirft, nach meinem Gefühl nicht aufrecht erhalten, ohne paradox zu werden. Ganz gewiss ist Nietzsche in sich logisch, wenn er als Bekämpfer des Christentums, das er ganz wie Wagner mit der Religion des menschlichen Leidens identifiziert, die Anhängerschaft Wagners an die pessimistischen Lehren und den Christenglauben als *décadence*-Symptom Wagners ansieht. Aber Wagners Christentum hat keine konfessionelle Färbung. Alles, was man sagen kann, ist, dass einige Symbole und äussere Details im „Parsifal“ an katholische Gebräuche anklingen, was übrigens bei einem der christlichen Legende des Mittelalters entnommenen Stoffe ganz natürlich ist. Auch finden sich in Wagners Prosa-Werken symbolische Auslegungen einiger katholischer Dogmen, wie die der Unbefleckten Empfängnis (X, 216 u. f.) oder des Heiligen-Kultus (VIII, 26). Aber diese Züge sind wenig von Belang; wenn man an alle positiven Glaubenssätze denkt, die dem Katholizismus eigen sind und bei Wagnern gänzlich fehlen, wird man zu der Annahme wenig geneigt sein, die Katholiken hätten mehr Recht, als die Protestanten, ihn als einen der Ihrigen in Anspruch zu nehmen.

Grund aus antipathisch. Sein Denken ist vom Anfang bis zum Ende seines Lebens selbständig geblieben; es hat sich nach seinen inneren Gesetzen logisch entwickelt, ohne je durch einen äussern Einfluss in seiner Entwicklung gestört zu werden. Er hat nur mit immer zunehmender Deutlichkeit erkannt, dass diese heisse Flamme, die in ihm brannte, diese aktive Kraft, die ihn zu allen Zeiten seines Lebens antrieb und viele verschiedene Formen angenommen hat — selbstlose Liebe zur Kunst, Religion des Mitleidens, Mitleid für die Schwachen und Enterbten des Lebens, Streben nach dem Jenseits — in ihrem Wesen jenem mehrtausendjährigen Glauben gleich war, der die Brahmanen beseelte, die Seele eines Çakya Mouni erfüllte, aber vor allem und mit wundersamer Stärke in Jesus Christus zum Heile der Menschheit sich offenbarte. In diesem Sinne allein darf man Wagner als Christen bezeichnen.

6.

Endlich spielt die Kunst in seiner Regenerations-Lehre eine ebenso bedeutende Rolle wie das religiöse Gefühl. Auch sie ist eine erlösende Macht. Der Künstler giebt seinen Mitmenschen in den Idealbildern, die er schafft, durch eine unmittelbare Intuition das Ziel zu erkennen, dem sie auf den verschiedenen Gebieten ihrer Thätigkeit zustreben. Der Politiker z. B. bestrebt sich, einen sozialen Staat zu schaffen, in welchem der Egoismus und der Kampf um's Dasein nicht mehr herrschen, wo der Mensch von den gottlosen Gesetzen und der ungerechten Knechtschaft, die auf ihm lastet, befreit ist. Der Künstler wird uns in seinen Werken die ideelle Verwirklichung dieses Zustandes höchster Freiheit zeigen, dem die Menschheit zustrebt; er wird uns z. B. im

„Ring des Nibelungen“ den Untergang der Herrschaft des Goldes und Gesetzes und die Heraufkunft des Reiches der Liebe zeigen. — Der Weise, der Gelehrte, der Philosoph streben danach, sich der Welt bewusst zu werden, sie suchen sich auf dem Wege des Verstandes ein genaues Bild von der Welt und ihren physischen und moralischen Gesetzen zu machen. Der Künstler drückt mit Hilfe seiner Symbole für den ganzen Menschen aus, was der Weise begrifflich erfasst und nur dem Verstandes-Menschen mit Hilfe von wissenschaftlichen oder philosophischen Formeln mitteilen kann.[1]) — Der religiöse Mensch endlich sieht die Bekehrung des egoistischen Willens als höchstes Ziel an, nach dem alles Dichten und Trachten der Menschheit konvergieren muss. Der Dichter zaubert uns das tröstliche Bild unserer künftigen Siege, die strahlende Vision der regenerierten Menschheit vor. Auf diese letzte Seite seines Künstlerberufes hält Wagner in den Werken seines Lebensabends am meisten. Betrachten wir also seine Gedanken über die Beziehungen zwischen Kunst und Religion etwas näher.

„Das Kunstwerk,“ sagt Wagner, „ist die lebendig dargestellte Religion.“[2]) Die religiöse Wahrheit ist, wie wir gesehen haben, eine Art mystischer Offenbarung, eine innere Vision, von der man Keinem, der die beseligende Gewissheit des Glaubens nicht aus eigner Erfahrung kennt, ein entsprechendes Bild geben kann. Nun aber trachtet der Künstler danach, diese religiöse Wahrheit, von welcher der Heilige durch sein Thun, durch sein ganzes Leben Zeugnis ablegt, und die der Priester, so gut es geht, durch sein Dogma ausdrückt, in ihrer erhabe-

---

[1]) Wir haben diese Seite des Künstlerberufes in Buch III und IV, insbes. S. 253 ausführlich erörtert.

[2]) Ges. Schr. III, 63.

nen Schönheit durch Bilder darzustellen, die auf die Sinne der Menschen Eindruck machen sollen. Aufrichtiger als der Priester, der sich fast zu allen Zeiten bemüht hat, dem Gläubigen seine religiösen Allegorieen als historische Wahrheiten und absolute Dogmen aufzureden, hat der Künstler nie danach getrachtet, seine Werke für etwas anderes auszugeben, als für Erfindungen und symbolische Darstellungen von Dingen, die sich jeder unmittelbaren Darstellung entziehen; und darum erklärte Wagner auch, dass der Priester der Kunst der einzige sei, „der nie gelogen hat.“[1]) Die Kunst ist indessen, um die Wahrheit zu gestehen, dem Verfall ebensowenig entgangen, wie die Religion. Während die Religion sich in den Händen der Priester in ein geisttötendes System von unverständlichen und abstrusen Dogmen verwandelte, hat die Kunst ihren göttlichen Beruf vergessen und sich daran gemacht, die gemeine Realität zu kopieren und sich zum verächtlichen Amusement eines blasierten und korrumpierten Publikums herzugeben.[2]) Unsere moderne, abergläubische oder atheistische Kultur sieht in der Religion Christi nur noch sinnlose dogmatische Formeln und pomphaft eitles Gepränge, und verwirft mit diesen Formeln und Zeremonieen auch die erhabene und ewig göttliche Wahrheit, die sich unter dem trügerischen Flitterwerk des kirchlichen Christentums verbirgt. Auf so unfruchtbarem Boden kann die Kunst aber nicht gedeihen; sie ist notwendigerweise dazu verurteilt, zu vegetieren, zu entarten. Aber die Regeneration der Menschheit ist möglich, und gerade die Kunst kann eines ihrer wirksamsten Werkzeuge sein. Ohne Zweifel kann sie die Religion nicht ersetzen, und nichts liegt dem

---

[1]) Ges. Schr. X, 247.

[2]) S. weiter oben, S. 231—247.

Denken Wagners ferner, als dass er, wie man oft gesagt hat, eine neue künstlerische Religion hätte gründen wollen. Er erklärt im Gegenteil ganz ausdrücklich, dass die Kunst ihre Grundlage durchaus in einer höheren Moralität, einer wirklichen Religion haben soll; dass sie nur an dem Lichte erblühen kann, an dem auch das wahre, heute durch einen niederdrückenden Formalismus erstickte Christentum einst wiedererblühen wird.[1] Es giebt also keine Kunst ohne Religion, aber die Kunst ist mit der Religion Eins.[2] Sie ist der lebendigste, vollkommenste Ausdruck des religiösen Gefühls. Lange Zeit hindurch ist der Künstler mit dem Priester Hand in Hand gegangen und hat dem christlichen Dogma eine grössere Überzeugungskraft verliehen, als sein Partner allein vermocht hätte, indem er dieses Dogma durch den Zauber der Kunst bildlich darstellte und aus seinem Werke den wahren Sinn der Allegorieen hervorschimmern liess, die der Priester den Gläubigen zu glauben gebot.[3] Derart hat

---

[1]) S. insbes. den Schluss von „Heldentum und Christentum" (Ges. Schr. X, 284 u. f.), wo Wagner ganz deutlich erklärt, „dass auf der Grundlage einer wahrhaftigen Moralität eine wahrhaftige ästhetische Kunstblüte einzig gedeihen kann," und dass das allgemeine Heil der ganzen Menschheit sich nur „auf den Gewinn einer allgemeinen moralischen Übereinstimmung" gründen kann, „wie das wahrhaftige Christentum sie auszubilden uns berufen dünken muss".

[2]) „Da es mir möglich geworden ist, zu der Überzeugung davon zu gelangen, dass wahre Kunst nur auf der Grundlage wahrer Sittlichkeit gedeihen kann, durfte ich der ersteren einen um so höheren Beruf zuerkennen, als ich sie mit wahrer Religion vollkommen Eines erfand."

[3]) „Die Kunst erfasst das Bildliche des Begriffes, in welchem dieser sich äusserlich der Phantasie darstellt, und erhebt, durch Ausbildung des zuvor nur allegorisch angewendeten Gleichnisses zum vollendeten, den Begriff gänzlich in sich fassenden Bilde, diesen über sich selbst hinaus zu einer Offenbarung." (Ges. Schr. X, 214.)

z. B. die religiöse Malerei in Italien alles Schöne und ewig Wahre, was in den von der Kirche gelehrten Dogmen lag, mit wunderbarem Glanz an's Licht gebracht. Aber der Künstler ist dem Priester als Mittler zwischen der göttlichen Wahrheit und dem Menschen, als Schöpfer religiöser Symbole in Wahrheit überlegen. Die Musik, die christliche Kunst *par excellence,* offenbart uns „das eigenste Wesen der christlichen Religion mit unvergleichlicher Bestimmtheit“.[1]) Wagner nimmt nämlich mit Schopenhauer an, dass sie der unmittelbare Ausdruck des Willens ist, dass die Erscheinungswelt für sie nicht vorhanden ist, und dass sie folglich geeignet ist, die Tragödie der Welt und der Erlösung, so wie sie ist, durch ihre Tonsprache in ihrer lebendigsten Wirklichkeit zu schildern. Und darum hat sich auch die Musik, als die Religion sich dogmatisierte, von ihr getrennt, um religiös zu bleiben. Eine Beethoven'sche Symphonie ist eine höhere und reinere Offenbarung der christlichen Wahrheit, als alle Dogmen unserer Priester.

Der moderne Künstler ist also zum Nachfolger des Priesters berufen.[2]) Wir brauchen keinen komplizierten Apparat von Dogmen und Zeremonieen mehr, um den lebendigen Kultus des Göttlichen unter uns aufrecht zu erhalten. Eine neue Generation, die sich der Welt-Tragödie bewusst ist, erhebt sich heute. Sie weiss, dass die wirkliche Geschichte der Menschheit nicht die Geschichte der menschlichen Thaten, sondern der menschlichen Leiden ist. Sie weiss, dass wir entartet sind, und

---

[1]) Ges. Schr. X, 222.

[2]) Hierüber s. besonders Ges. Schr. VIII, 28 u. f., X, 247 u. f.

strebt nach Regeneration. Dieser lebendige Glaube findet seine Befriedigung nicht mehr in den alten, so rührenden, aber auch so unvollkommenen religiösen Allegorieen, die lügnerisch werden, sobald man sie für historische oder philosophische Wahrheiten ausgeben will. Hingegen entfaltet er sich gern in Kunstwerken. In den grossen Schöpfungen eines Sophokles, Shakespeare oder Beethoven, und namentlich im Musik-Drama, dieser höchsten Form der Symphonie, finden wir heute den erhabensten Ausdruck des religiösen Gefühls, die moderne Gestalt des religiösen Mythos. Und ebenso wie der Künstler, wie ehemals der Priester, die Seelen zum Göttlichen zu erheben vermag, weiss er auch ganz wie jener die von der harten Wirklichkeit zermalmten Seelen zu trösten. Denn auch der regenerierte Mensch wird den Schmerz nie verlernen. „Möge der aus einer Regeneration des menschlichen Geschlechtes hervorgehende Zustand, durch die Kraft eines beruhigten Gewissens, sich noch so friedsam gestalten, stets und immer wird uns in der umgebenden Natur, in der Gewaltsamkeit der Urelemente, in den unabänderlich unter und neben uns sich geltend machenden niederen Willens-Manifestationen in Meer und Wüste, ja in dem Insekte, dem Wurme, den wir unachtsam zertreten, die ungeheure Tragik dieses Welten-Daseins zur Empfindung kommen, und täglich werden wir den Blick auf den Erlöser am Kreuze als letzte erhabene Zuflucht zu richten haben.“[1]) Wie vielmehr also wird es uns so ergehen, die wir im Schosse einer verdorbenen und unsäglich elenden Welt zu leben verdammt sind! Dann also greift der Künstler ein, um uns zu trösten. Wenn unsre Seele

---

[1]) Ges. Schr. X, 247.

nahe daran ist, unter der Bürde der Prüfungen zusammenzubrechen, wenn der Ernst des Lebens uns mit einem Dunstkreis von Trübsal umgiebt, wenn das Unglück vor der Thür steht und die Hoffnung dahin ist, dann zaubert uns die Kunst das ideale und doch so getreue Bild der Welt-Tragödie vor, und erhebt uns über die Trübsal und Hässlichkeit des Daseins, indem sie diesem seine gemeine Wirklichkeit nimmt und es in ein erhabenes und tiefes „Spiel“ verwandelt. Die Regenerations-Lehre mündet also in eine Verherrlichung der erlösenden Kunst, die mit der Religion unlösbar Eins ist und uns Halt und Trost auf unserm Lebenswege spendet. Durch den religiösen Glauben wird der Mensch sich dieses heftigen Verlangens nach Erlösung bewusst, das die ganze Natur beseelt; in geweihten Stunden, wo dieses Gefühl in ihm herrscht, sieht er die trügenden Zauber des Tages in ahnungsvollem Traum zerfliessen; der klägliche Anblick der Geschichte der Menschheit, die Entfesselung des wilden, sich selbst zerfleischenden Lebenswillens beängstigt ihn nicht mehr; ihm ertönt nur noch die ewige Klage der gesamten Natur, ihr inbrünstiges Seufzen nach Erlösung, nach dem Ende dieser unfruchtbaren und leidvollen Wirren; und diese Klage erscheint ihm nicht mehr als Verzweiflungsschrei, sondern fast wie ein Hoffnungs-Hymnus, ein fernes Versprechen auf Erlösung. Und diese Klage der leidenden Menschheit, diese geheimnisvolle und holde Vorahnung einer künftigen Erlösung, drückt die Kunst in ihrer göttlichen Sprache, mit ihren tiefen Symbolen, in wunderbarer Inbrunst der Empfindung aus. Den Tempelmauern entschwebt, hat die Musik sich durch die ganze Welt fortgeschwungen und bringt nun allen Menschen die frohe Botschaft. Als Erbin der Kirche tröstet sie

die Menschheit über ihr wirkliches Leiden, und ihre Laute, die ihren Weg bis in's Innerste unseres Wesens finden, tragen unseren gequälten Herzen ein fernes Echo jenes Friedensreiches zu, in das unser göttlicher Erlöser uns dereinst berufen wird.[1])

---

[1]) Ges. Schr. X, 249 u. f.

III.

Parsifal.

Das Drama „Parsifal“ bedeutet für Wagners Lebensabend dasselbe, was der „Ring des Nibelungen“ für die Periode nach der Revolution von 1848. Ebenso wie die Tetralogie die poetische Verkörperung seiner Gedanken über das Schicksal der Welt und das Problem der Erlösung ist, ebenso ist der „Parsifal“ der künstlerische Ausdruck der Regenerations-Lehre. Im Jahre 1852 wie 1881 sehen wir Wagnern sich durch einen wunderbaren Aufschwung seines ganzen Wesens, seiner künstlerischen wie seiner intellektuellen Fähigkeiten, zu einer Gesamt-Auffassung des Weltprozesses erheben und beides, eine verstandesmässige Vorstellung und ein künstlerisches Gemälde der Welt schaffen. Und ebenso wie der „Ring“ eine ganze Philosophie umspannt, ohne darum im Geringsten eine künstlich konstruierte Allegorie zu sein, die ein philosophisches oder religiöses System illustriert, ebenso ist „Parsifal“ das Ergebnis einer künstlerischen Intuition und durchaus kein dramatisches „Beispiel“, das Wagner eigens erfunden hat, um die Regenerationslehre in symbolischer Gestalt darzustellen. „Ich bin nur Künstler,“ schrieb er i. J. 1856; „ich kann nur in Kunstwerken sprechen;“ und wir haben feststellen können, dass seine künstlerischen Intuitionen

zu der Zeit, wo er den „Ring“ schuf, den Sieg über die Überzeugungen des Philosophen davongetragen haben.[1]) Ebenso steht es im Jahre 1882, und wenn sich zu dieser Zeit auch keine Divergenz zwischen Wagners Intuitionen und seinen begrifflichen Anschauungen mehr vorfindet, wie dreissig Jahre zuvor, wenn zwischen „Parsifal“ und „Kunst und Religion“ auch eine vollkommene Harmonie besteht, so muss man, glaube ich, doch annehmen, dass nicht das letztgenannte Werk, sondern der „Parsifal“ der schärfste, getreueste, vollkommenste und auf alle Fälle schönste Ausdruck seiner philosophischen und religiösen Überzeugungen ist.

Der erste Gedanke eines Dramas über die Graals-Sage und Parsifal muss in Wagners Geist frühzeitig entstanden sein. Er lernte jene Sage notwendig zu der Zeit kennen, wo er am „Lohengrin“ arbeitete, dessen Held in der Überlieferung als Parsifals Sohn und Graalsritter erscheint. Er las damals sorgfältig die Lohengrin-Ausgabe von Görres und fand daselbst Theorieen über den Ursprung der Graals-Sage und die Herkunft des Namens Parsifal, die seine Phantasie sogleich beschäftigten und deren er sich erinnerte, als er viele Jahre später seinen „Parsifal“ komponierte.[2]) Auch ist es wahrscheinlich,

---

[1]) S. weiter oben, S. 354.

[2]) Wir haben S. 136, Anm. bereits angeführt, was Wagner der Arbeit von Görres für den „Lohengrin“ entnommen hatte. Er verdankt ihm u. a. Einzelheiten auch die — übrigens falsche — Etymologie des Namens Parsifal. Görres, der in der Graals-Sage eine Legende orientalischen Ursprungs sieht, leitet diesen Namen vom Arabischen ab; er zerlegt ihn in *parséh* = rein, und *fal* = Einfältiger, Thor. Diese Erklärung ist völlig aus der Luft gegriffen, und zwar aus einer Menge von Gründen, deren bester Der ist, dass nach den arabischen Linguisten das Wort ‚*fal*‘ im Arabischen — gar nicht existiert. Wagner hat sie trotzdem für die schöne Szene

dass er schon zu dieser Zeit auf den „Parsifal“ des Wolfram von Eschenbach aufmerksam wurde, der die Lohengrin-Sage in ihrer einfachsten Gestalt enthält, und in der Folgezeit zur Hauptquelle seines Musik-Dramas ward.[1]) Wenige Jahre später, und jedenfalls in dem Augenblicke, wo er seine Studien über die Siegfried-Sage und die Geschichte Barbarossas beginnt, verknüpft er, ganz wie der Philologe Göttling, die Graals-Sage mit der Nibelungen-Sage und fasst den Graal als spiritualisierten Nibelungen-Hort auf.[2])

Zu derselben Zeit fasste Wagner den Gedanken, die Geschichte Jesu von Nazareth, welcher der durch ihren Egoismus verderbten Menschheit das Gesetz der Liebe bringt, das sie von der Sünde erlösen soll, auf die Bühne zu bringen.[3]) Nun aber hat die Gestalt des Parsifal, wie Wagner sie später zeichnen sollte, unbestreitbare Ähnlichkeiten mit der Figur des Gott-Menschen aufzuweisen, so wie er ihn in seinem Entwurf von 1848 darzustellen versucht hatte. Diese Ähnlichkeiten treten ganz besonders hervor, wenn man bedenkt, dass Wagner in seinem Dramen-Plan die büssende Sünderin Maria Magdalena aufführt und sie Jesu gegenüber eine ähnliche Rolle spielen lässt, wie Kundry dem Parsifal ge-

---

des zweiten Aktes verwandt, wo Kundry dem Parsifal den Sinn seines Namens erklärt:

„Dich nannt' ich, thör'ger Reiner
„Fal parsi“, —
Dich, reinen Thoren „Parsifal“. (Ges. Schr. X. 355.)

[1]) Über die Parsifal-Sage und ihre deutschen und französischen Quellen s. einen Artikel von Golther (Bayr. Blätter von 1891, S. 201 u. f.), wo sich eine Darlegung des gegenwärtigen Standes dieser strittigen Frage und bibliographische Angaben finden.

[2]) S. weiter oben, S. 172.

[3]) S. weiter oben, S. 181 u. f.

genüber. Wenn wir den Erinnerungen der Frau Wille glauben dürfen, hätte er die Absicht gehabt, uns Maria Magdalena in sündiger Liebe für Jesus, wie Kundry für Parsifal entbrennend zu zeigen. In dem Entwurf, so wie er auf uns gekommen ist, findet sich dieses Motiv zwar nicht entwickelt; dafür begegnet man anderen Zügen, die sich bei Kundry wiederfinden sollten: Maria Magdalena, die Wagner mit der Ehebrecherin der Bibel identifiziert, bereut ihr vergangenes Leben tief und bittet Jesu Mutter kniefällig, in Christi Gemeinde als niedrigste Magd dienen zu dürfen. Sie widmet sich Jesu mit Leib und Seele, sie liebt ihn leidenschaftlich und hat seinen göttlichen Beruf vor allen seinen Schülern vorausgeahnt; im vierten Akte, der an das Abendmahl erinnern sollte, salbt sie dem Heiland das Haupt mit köstlicher Narde und wäscht ihm die Füsse. Wie man sieht, enthält also das Drama „Jesus von Nazareth“ die Hauptmotive der wunderbaren Szene im dritten Akte des „Parsifal“ schon im Keime, jener Szene, wo die reuige Kundry sich eifrig bemüht, dem Helden zu dienen, der ihre unlautere Liebe zurückgewiesen hat, und ihm demütig die Füsse wäscht, während Gurnemanz ihn zum Graals-König weiht.

Einige Jahre später, i. J. 1855, gewann die Figur des Parsifal vor seinen Augen deutliche und bestimmte Gestalt. Er sieht in ihm von Anfang an den Helden der Entsagung, den Vertreter der reinen christlichen Religion. Aber er denkt im ersten Augenblicke daran, ihn, wie wir gesehen haben,[1]) am Schlusse von „Tristan und Isolde“ auftreten zu lassen und dem Helden der Leidenschaft,

---

[1]) S. S. 391.

Tristan, in diesem Drama gegenüber zu stellen. Übrigens liess er diesen Plan bald fallen und beabsichtigte jetzt nicht mehr, seine beiden Helden in einem und demselben Drama auftreten zu lassen; sondern nachdem er im „Tristan“ gezeigt hatte, wie die selbstsüchtige Leidenschaft unter der Wirkung des Schmerzes sich läutert und mit der Verneinung des Willens endigt, wollte er in einem anderen Drama zeigen, wie Entsagung und Mitleid zum Ursprung nicht des Todes, sondern des Lebens werden und die Menschheit zu Sieg und Heil führen können. Zu diesem Behufe entwarf er im Mai 1856 den Plan zu einem buddhistischen Drama, das er „Die Sieger“ betitelte,[1]) und dessen Gegenstand eben die Erlösung durch Entsagung ist. Der Held Ananda wird von einem jungen Mädchen aus der Kaste der Tschandâla, der schönen Prakriti, leidenschaftlich geliebt. Sie verzehrt sich im Verlangen nach ihm; er aber widersteht mit Buddhas Hilfe der Sinnenliebe und legt das Gelübde der Keuschheit ab. Und Prakriti ihrerseits wird von Buddha bekehrt; als Tochter eines Brahmanen hat sie in einem früheren Dasein die Liebe des Tschandâla-Königs aus Kastenstolz zurückgewiesen; um diese Schuld zu sühnen, ist sie nun als junges Tschandâla-Mädchen wiedergeboren worden, und sieht sich dazu verdammt, die Qualen einer hoffnungslosen Liebe, die sie einem Anderen zugefügt hatte, an sich zu erfahren. Aber ihre

[1]) Der Entwurf der „Sieger“ datiert vom 16. Mai 1865 und ist in „Entwürfe, Gedanken, Fragmente“, S. 97 u. f. veröffentlicht worden. Der von Wagner behandelte Stoff ist einer buddhistischen Legende entlehnt, die er in der „Einführung in die Geschichte des indischen Buddhismus“ von Burnouf fand. Eine Vergleichung der Erzählung Wagners mit der Burnoufs findet sich in einem Artikel von Heckel (Bayr. Blätter, 1891, S. 9 u. f.).

unglückliche Leidenschaft für Ananda führt sie endlich zum Heile und sie legt gleichfalls das Gelübde der Keuschheit ab und tritt in die Gemeinde Buddhas ein, wo Ananda sie als Schwester begrüsst. — Der Gegenstand des „Parsifal“ ist aus dieser indisch eingekleideten Skizze leicht zu erkennen. Setzt man für das buddhistische Dogma vom *nirwâna* das christliche von der Entsagung, für die Gemeinde Buddhas die Bruderschaft der Graals-Ritter, für den Asketen Ananda den „reinen Thoren“ Parsifal, für die liebende Prakriti Kundry, so hat man mit geringen Abweichungen die Hauptzüge des Dramas „Parsifal“. — Diese Umstellung fand in Wagners Geiste im Frühjahr 1857 statt, als er in einer kleinen Villa in der Umgegend von Zürich, die ihm die Wesendoncks zur Verfügung gestellt hatten, am „Tristan“ arbeitete. In diesem friedlichen und poetischen Asyl erfuhr er am Charfreitag, als er von seinem Balkon herab in die blühende Frühlingswelt hinausblickte, wie durch eine innere Vision plötzlich das heilige Wunder des Kreuzes; er vernahm „etwa einen Seufzer des tiefsten Mitleidens, wie wir ihn am Kreuz auf Golgatha einst vernahmen, und der nun aus unserer eigenen Brust hervordringt.“ [1]) Es schallte ihm, wie er Herrn von Wolzogen später sagte, wie mit Engelszungen entgegen: „Du sollst nicht Waffen tragen an dem Tage, da der Herr am Kreuze starb.“ [2]) Und indem er seine „Tristan“-Partitur für einen Augenblick bei Seite legte, komponierte er jene Verse voll mystischer Zartheit, in denen Gurnemanz dem Parsifal den Charfreitagszauber erklärt, wie dieser höchste Schmerzenstag

[1]) Bayr. Blätter, 1881, 123.

[2]) Chamberlain, „Notes sur Parsifal“ (Revue Wagnérienne, 1886, S. 220 u. f.), E. v. Wolzogen, Bayr. Blätter, 1885, S. 48 u. f., 289 u. f. Vergl. 1886, S. 71 u. f.

der Welt auch der Tag der Vergebung und Heiterkeit sei, wo die Halme, Blüten und Blumen, wo die ganze Natur das göttliche Mysterium der Erlösung ahnte und glücklich lächelnd zu dem reuigen, entsündigten, erlösten Menschen aufschaute . . . Der Hauptgedanke des „Parsifal“ war gefunden, und in dem Monate, der diesem Tage der Erleuchtung folgte, entwarf er das ganze Drama in grossen Zügen. Indessen verzögerten andre Arbeiten — die Vollendung des „Tristan“, dann der „Meistersinger“ und des „Ringes“, endlich das grosse Bayreuther Werk — die Ausführung des geplanten Werkes noch 20 Jahre lang. Erst am 23. Februar 1877 war die Dichtung zum „Parsifal“, die im Jahre 1857 entworfen, dann i. J. 1865 auf Veranlassung des Königs von Bayern genauer ausgeführt worden war, vollständig beendet. Wagner schickte sie sogleich in Druck und liess sie am 25. Dezember 1877 in Buchform erscheinen. Zur selben Zeit begann er mit der musikalischen Ausführung des Werkes, die nicht weniger als 5 Jahre in Anspruch nahm. Am 13. Januar 1883 wurde der „Parsifal“ beendigt und zum ersten Male am 26. Juli desselben Jahres mit ungeheurem und diesmal völlig unbestrittenem Erfolge in Bayreuth aufgeführt. —

Ebenso wie der „Ring des Nibelungen“ uns den Konflikt zwischen den beiden feindlichen Welten des Lichtes und der Finsternis, der Götter von Walhall und der Horden des furchtbaren Alberich darstellt, handelt es sich auch im „Parsifal“ um den Entscheidungskampf zwischen den zwei entgegengesetzten Prinzipien des Guten und Bösen, zwischen dem Reiche des Graal und dem verfluchten Schlosse des Zauberers Klingsor.

Der heilige Graal ist in Wagners Drama wie in der

mittelalterlichen Legende „die heilig edle Schale“, aus welcher Christus mit seinen Jüngern beim heiligen Abendmahle getrunken hat und in die Joseph von Arimathia dann das Blut auffing, das aus des Heilands Wunde floss. In einer wirren Zeit, „da wilder Feinde List und Macht des reinen Glaubens Reich bedrohten“, brachten die Engel des Himmels dem frommen Helden Titurel diese heilige Reliquie und die Lanze, die Christi Seite durchstochen hatte. Zum Schutze dieser hehren Schätze erbaute Titurel auf einem hohen Felsgipfel ein Heiligtum, das er „Berg des Heiles“ oder Monsalvat (Mons salvationis) nannte, und um ihn scharte sich ein frommer Ritterorden, um den heiligen Graal anzubeten und zu beschirmen. Sie lebten in seligem Herzensfrieden, in völliger Gemeinschaft mit Gott und Christus und in Harmonie mit der ganzen Natur. Der Graal lieferte ihnen durch seine Wunder wirkende Kraft die Nahrung, deren sie bedurften, um ihr Leben zu fristen; sein Anblick genügte, um den Tod von ihnen fernzuhalten; seine blosse Gegenwart beschützte sie, denn keiner konnte den Weg zum Monsalvat finden, der kein reines Herz hatte und von Gott nicht für würdig befunden war, in sein heiliges Heer einzutreten. Dennoch beschränkten sich die Graalsritter nicht auf ein beschauliches Leben. Als Christi Streiter auf Erden kämpften sie für den Sieg der Gerechtigkeit und setzten sich zum Wohle der leidenden Menschheit Gefahren und Versuchungen aus, sodass ihr ganzes Dasein nichts als ein langer Kampf gegen die Bösen und gegen die Sünde war.

Auf der andern Seite des Gebirges erhob sich in einem üppigen Thale inmitten der Heidenwelt das Schloss Klingsors. Welche Verbrechen er hienieden begangen

hatte, weiss Keiner. Aber der Zutritt zum Monsalvat war ihm verwehrt. Eines Tages jedoch wollte er seine Sünden büssen und in den von Titurel gegründeten Ritterorden eintreten.

„Ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertöten,
an sich legt er die Frevlerhand,“[1])

wie Gurnemanz erzählt; durch eine scheussliche Verstümmelung wagte er sich dem Gesetz der Liebe zu entziehen und hoffte so, die Heiligkeit zu erlangen. Aber seine Erwartung ward zu nichte: der Zutritt zum Graale blieb ihm untersagt, wie einst, denn er hatte die Quelle der Begierde in seinem Herzen nicht verschüttet. „Bist du keusch?“ fragt ihn sein Opfer Kundry mit grausamer Ironie. Sie weiss wohl, dass sie durch diese Frage die ohnmächtige Wut ihres Peinigers bis zum Aussersten erregen wird, denn Klingsor ist von dieser Seelenreinheit, die das erhabene Vorrecht der Erwählten des Graals ist, mehr denn je entfernt. In seinem Herzen gärt mit schrecklicher Glut das Gift der Sünde, des ungestillten Verlangens, das er in sich nicht zu ersticken vermocht hat, sondern nur zum Todesschweigen verdammen konnte. Weit entfernt, den inneren Frieden erlangt zu haben, wie die Graalsritter, leidet er alle Qualen der Verdammung. Von den Erwählten Gottes verstossen, hasst er diese mit aller Kraft seiner Seele und wendet seine ganze Macht an, um ihnen ihre Verachtung heimzuzahlen. Und diese Macht ist ungeheuer. Zwar vermag er nichts gegen Solche, deren Herz rein ist. Aber er hat wie Alberich die Liebe verwünscht, und darum ist sein die Herrschaft über Alle, die der Sinnen-Sünde, den betrüglichen Lockungen des Genusses

---

[1]) Ges. Schr. X, 332.

unterliegen. Durch seine Zauberkunst hat er die Wüste, in der sich sein Zauberschloss erhebt, in einen Wonnegarten umgeschaffen, und in diesem Paradiese wachsen wie leuchtende vergängliche Blumen „teuflisch holde Frauen“ voller Jugendfrische und Anmut und entfachen durch die unwiderstehliche Verführungskraft ihrer verderblichen Schönheit das Feuer des Verlangens in den Herzen der Helden, die sie in die Netze Klingsors locken. So wird der Zauberer zum furchtgebietenden Nebenbuhler der Graalsritter, und seine Macht wächst von Tag zu Tage. Er hat alle verlangenden Wesen um sich geschart; er verführt sogar die Genossen des Titurel, die er ihrem Gelübde abspenstig macht; er schürt alle schlechten Instinkte, die den Menschen zu Sünde und Leid treiben; er ist der Geist des Bösen, der unermüdliche Anstifter des allgemeinen Leidens.

Ganz besonders schmerzlich ist das Loos solcher Geschöpfe, die, zwischen Lust und Entsagung hin- und hergerissen, sich den furchtbaren Wirkungen seiner Macht nicht entziehen können, aber in ihrem Falle den Abscheu vor der Sünde, die nagende Reue über ihre befleckte Reinheit, das glühende Streben nach dem Ideal, nach der Erlösung behalten haben. Dies ist in unserm Drama das Loos der Kundry und des Amfortas.

Kundry ist eine der eigenartigsten und kompliziertesten Gestalten des Wagner'schen Theaters;[1]) sie gehört

[1]) Wir haben im Vorhergehenden gesehen, dass Wagner seiner Kundry mehrere Züge der Prakriti aus den „Siegern“ und der Maria Magdalena aus dem „Jesus von Nazareth“ gegeben hat. Auf der anderen Seite vereinigt Kundry die Züge einer Reihe von Personen des Wolfram'schen „Parzivâl“, insbesondere der Graalsbotin, der Zauberin Cundrîe und der hochmütigen Orgelûse; andere Züge scheinen der germanischen Sage, der Herodias-Legende oder der Sage vom Ewigen Juden entnommen. S. Löffler, Bayr. Blätter, 1878, S. 95 u. f., S. 117 u. f.

zu den charakteristischesten Schöpfungen seines Genius, der ihn ebenso befähigte, Individualitäten von packender Lebenswahrheit zu schaffen, wie durch die individuellen Erscheinungsformen das allgemeine Gesetz hindurchblicken zu lassen, dessen besondere Fälle sie sind. So weiss er auch hier einerseits die Persönlichkeit Kundrys in ihren verschiedenen Wandlungen unserer Einbildungskraft in unvergesslicher Weise einzuprägen, sei es, dass er sie als diensteifrige und hingebende, schweigsame und rätselhafte Graalsbotin zeigt, die durch ihre wilde Zauberkleidung und ihr geheimnisvolles Gebahren einen unheimlichen Eindruck hervorruft, sei es, dass er sie als das wollüstige und leidenschaftliche Weib schildert, das alle Macht ihrer Verführung aufbietet, um Parsifal zu seinem Fall zu verlocken, sei es endlich, dass er sie uns als büssende Sünderin vorführt, die das Böse, das sie gethan hat, sühnen will, indem sie sich zur niedrigen Magd der Graalsritter macht, durch Parsifal von dem Fluche befreit wird, der auf ihr lastet, und in holder Verzückung stirbt, in den Anblick ihres glorreichen Heilands versunken. Andrerseits — und auf diese Seite der Figur Kundrys wollen wir hier etwas genauer eingehen — erscheint sie uns nicht nur als ein besonderes, individuelles Weib, sondern als ein Symbol des „Ewig-Weiblichen." Wagner hat es sogar für nötig gehalten diesen symbolischen Charakter Kundrys deutlicher zu unterstreichen, als bei allen seinen übrigen Personen. Sie ist nach seinen eigenen Ausdrücken die „Namenlose, Urteufelin, Höllenrose";[1]) sie ist ewig dagewesen, in tausend verschiedenen Gestalten; sie war einst die wollüstige Herodias,[2]) die für Johannes den Täufer in

---

[1]) Ges. Schr. X, 345.

[2]) „Herodias warst du, und was noch?" (Ges. Schr. X, 346.)

Liebe entbrannte, und, wie die Legende sagt, das blutige Haupt des Heiligen, der sie von sich gestossen hatte, mit Küssen und Thränen bedecken wollte;[1]) sie hat in allen Weibern gelebt, die den Mann zur Sünde getrieben und selbst an den Schmerzen gelitten haben, die sie verursachten; sie war die erste Eva, deren Kuss dem Manne das Wissen giebt und deren volle Liebe ihm die Gottheit geben soll.[2]) — Der Fluch, der auf ihr ruht, hat seinen Ursprung in einer Gotteslästerung: sie hat dereinst die Qualen des Gekreuzigten mit gottlosem Lachen gehöhnt;[3]) aber Jesu Augen haben sich plötzlich auf sie gerichtet, und seit dieser Zeit irrt sie

---

[1]) Als Herodias, so erzählt die Legende, das Haupt küssen wollte, das man ihr auf einer Schale reichte, da zuckte es zurück und blies ihr gewaltig in's Gesicht; und seit dieser Zeit treibt es die Unglückliche ohne Rast und Ruhe durch den Raum. (Bayr. Blätter, 1878, S. 99 u. f.)

[2]) „So war es mein Kuss,
Der Welt-hellsichtig dich machte?
Mein volles Liebes-Umfangen
lässt dich dann Gottheit erlangen?“ (Ges. Schr. X, 361.)

[3]) Diesen Zug scheint Wagner aus einer Reminiszenz an die Sage vom Ewigen Juden geschöpft zu haben, als welcher in Gegenwart Christi gleichfalls hohnlacht und ihn sogar schlägt. Übrigens ist es nicht leicht zu entscheiden, ob in diesem Zuge nach Wagners Meinung ein symbolischer Wert liegt oder nicht. Um Kundrys Lachen symbolisch zu erklären, müsste man zeigen, dass es seinen Ursprung in jenem „Sehnen“ hat, welches das Wesen ihrer Persönlichkeit ausmacht. Nun aber ist es an sich durchaus nicht unmöglich, dass Kundry, ganz wie die Herodias der Sage oder Maria Magdalena im „Jesus von Nazareth“, Jesum liebt und von ihm zurückgestossen wird, sodass also ihr Lachen seinen Ursprung in einer in Hass umschlagenden Liebe hätte. Diese Interpretation ist sogar um so wahrscheinlicher, als wir auch im Folgenden sehen werden, wie Kundrys Liebe zu Parsifal plötzlich in Wut und Hass umschlägt. Aber nichts im Texte des „Parsifal“ beweist uns positiv, dass Kundry eine unreine Liebe zum Heiland gehegt habe.

von Welt zu Welt umher, um seinem Blick von neuem zu begegnen, und die Verzeihung Dessen zu erlangen, den sie in ihrer Thorheit gehöhnt hat. Und sie bildet sich ein, dass sie diese Verzeihung durch die Liebe erlangen würde. Der glühende Wunsch nach Erlösung vermischt sich bei ihr also durch eine traurige Verirrung mit dem unreinen Verlangen, der ewigen Quelle aller Sünde und allen Leidens. Diese beiden Gefühle schmelzen bei ihr zu einem unwiderstehlichen, leidvollen Triebe zusammen, der sie wider Willen zum Manne treibt und sie zwingt, sich von ihm lieben zu lassen. Aber im höchsten Augenblick, wo sie in den Augen ihres Liebhabers diesen Christus-Blick schon leuchten zu sehen glaubt, den sie vergeblich von Jahrhundert zu Jahrhundert sucht, verfliegt ihre Illusion plötzlich; sie fühlt auf einmal, dass sie keinen Erlöser, sondern einen Sünder in ihren Armen hält. Die Liebe macht einer jähen Verachtung, einem wilden Hasse Platz, und sie bricht von neuem in ein gellendes Gelächter aus, jenes verfluchte Lachen, das sie in Gegenwart Christi erschallen liess.[1]) Durch diese ewig ungestillte Leidenschaft, die in ihrem Herzen loht, gehört sie Klingsor an; er kann sie nach Belieben hervorrufen, er kann sie zwingen, ihm zu dienen, die Allmacht ihrer Verführung auf die Menschen wirken zu lassen, die Zahl der

---

[1]) „In höchster Not —
wähn' ich sein Auge schon nah',
den Blick auf mir ruh'n: —
da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder, —
ein Sünder sinkt mir in die Arme!
Da lach' ich — lache —,
kann nicht weinen:
nur schreien, wüten,
toben, rasen
in stets erneuten Wahnsinns Nacht.“ (Ges. Schr. X. 360.)

Gefangenen des Zauberschlosses immer zu mehren. Vergebens sucht sie sich gegen das verhasste Joch aufzubäumen; vergebens ist ihr Wissen, dass das Verlangen sie durchaus nicht zum Heile, sondern nur neuen Enttäuschungen entgegenführt, dass ihr vergebliches Trachten nichts vermag, als Leid und Sünde in der Welt zu mehren, dass ihre Liebe den Fall Derer verursacht, die sie liebt, und dass allein Der sie retten kann, der die Kraft hat, ihr zu widerstehen.[1]) Ihr Instinkt siegt über ihren bewussten Willen und zwingt sie immerfort, den gebieterischen Rufen Klingsors mit verzweifelter Seele zu gehorchen. Trotzdem hasst sie den Zauberer; wenn die Trunkenheit verflogen ist, die sie in seine Macht giebt, blutet ihr das Herz bei dem Gedanken an die Leiden, die sie verursacht hat. Und demütig reuevoll lechzt sie dann nach Sühnung ihrer Schuld; sie schleicht sich in kläglicher Gewandung bei den Graalsrittern ein; sie weiht sich stillschweigend ihrem Dienste, sie dient ihnen mit Selbstverleugnung, — bis zu dem Augenblicke, wo Klingsor seinen verderblichen Einfluss von Neuem fühlbar macht, sie in einen lethargischen Schlaf versenkt und bei ihrem Erwachen zwingt, ihre Buhlerinnen-Rolle wieder aufzunehmen . . . So zeigt uns die Geschichte Kundrys in wundervoller Symbolik die ewige Tragödie der Liebe, so wie sie Wagnern am Abend seines Lebens vorschwebte. Die Liebe ist ihm jetzt nicht mehr, wie zu der Zeit, da er freudig an den „Ring des Nibelungen" heranging, die erlösende Macht, die uns lehrt, unseren angeborenen Egoismus abzuthun, und die uns zum Heile führt; sie ist die höchste Illusion, die durch ihren bestrickenden Zauber die trügerische Hoffnung auf Erlösung

---

[1]) „Wer dir trotzte, löste dich frei," sagt Klingsor zu ihr. (Ges. Schr. X, 348.)

in die Menschenbrust senkt, und deren verhängnisvolle Macht doch das Leid und die Sünde auf Erden in Ewigkeit nur fortzeugt. Bei dem Weibe offenbart sie sich als beunruhigendes und geheimnisvolles Verhängnis, dem es trotz allem Widerspruche und trotz allem Abscheu davor unrettbar verfallen ist, und von dem es von Fall zu Fall, von Leiden zu Leiden, immer tiefer in die Verzweiflung getrieben wird. Das Weib ist dazu verdammt, ununterbrochen zu lieben und ewig zu ahnen, dass die Liebe es unvermeidlich zu neuen Enttäuschungen führt; es muss den Mann verführen, aus Hoffnung, in der geteilten Liebe die Erlösung zu finden, und es wird immer wieder der ewigen Schwachheit des Mannes mit Entsetzen inne. Es muss den Zusammenbruch seiner Hoffnungen erleben und das Unheil beweinen, das es angerichtet hat, um sich dann demütig und reuig aufzuopfern und die menschlichen Leiden zu lindern; — und es verfällt immer wieder von Neuem dem Gebote der Lust und muss ewig denselben Kreislauf des Jammers wieder durchmachen, ohne je den endgiltigen Frieden, den traumlosen Schlaf zu erlangen...

Amfortas ist das erhabenste Opfer Kundrys. Als Sohn Titurels ist er von seinem alten Vater mit der Königswürde des Graals bekleidet worden. Er hat, mit der heiligen Lanze bewehrt, in Klingsors Heidenland den Krieg tragen und der verderblichen Macht des Zauberers ein Ende setzen wollen. Er ist das Opfer seiner Verwegenheit geworden. Die Reize der ewigen Versucherin, die Klingsor ihm entgegengestellt hat, haben ihn bezaubert, er hat das Graalsgebot vergessen, dem Verlangen nachgegeben und somit dem Zauberer Gewalt über sich gegeben. Klingsor kann sich der Lanze bemächtigen, die dem Amfortas im Taumel der Leidenschaft entsunken ist, und sogleich kehrt er die heilige

Waffe gegen den König. Es gelingt Amfortas zwar, zu fliehen und Monsalvat wieder zu erreichen, aber nur, indem er die heilige Reliquie in den Händen seines Todfeindes zurücklässt. Und an der Seite des sündigen Königs blutet seitdem die unheilbare Wunde, die ihm die Lanze geschlagen hat, das sichtbare Wahrzeichen der vergifteten Wunde des Verlangens, die sein Herz ewig quält. Und Amfortas' Leben ist von nun an nur noch ein langes Martyrium. Als einziger Sünder im Reiche der Reinheit ist er kraft der Würde, die er bekleidet, und von der ihn niemand, selbst Gott nicht, entbinden kann, dazu verurteilt, Hüter und Priester des Graals zu sein, das feierliche Amt des Graals-Dienstes zu verrichten und den Rittern die heilige Reliquie zu zeigen, deren Anblick ihnen übernatürliche Kraft und Unsterblichkeit verleiht und sie mit unendlicher Seligkeit erfüllt. Und dieser Anblick ist für Amfortas die schlimmste der Strafen; er lässt seine Wunden wieder aufbrechen, er lässt sein Sünderblut fliessen, er lässt ihn seiner Schuld mit furchtbarer Deutlichkeit sich bewusst werden. Und ebenso wie Kundry sich nach einem Schlaf ohne Träume sehnt, wünscht Amfortas den Tod herbei: er fleht Gott an, ihm die Bürde des Königtums zu nehmen, ihm Verzeihung und ewigen Frieden zu gewähren.[1]) So erzeugt das Verlangen bei Amfortas und bei Kundry, ganz wie bei Tristan und Isolde, die schmerzensreiche Sehnsucht nach dem Nichts.

Gleichwohl bleibt Amfortas noch eine Hoffnung.

---

[1]) Kundry ruft aus: „Oh ewiger Schlaf, — einziges Heil, — wie, wie dich gewinnen?“ (Ges. Schr. X, 348); desgl. Amfortas: „Allerbarmer, ach! Erbarmen! — Nimm mir mein Erbe, — schliesse die Wunde, — dass heilig ich sterbe, — rein dir gesunde!“ (ebenda 342.)

Als er eines Tages „in brünstigem Beten vor dem Heiligtum“ kniete, „ein Rettungszeichen heiss erflehend“, da entfloss dem Graal ein seliger Schimmer, und auf dem Krystall erschien plötzlich eine Flammenschrift und verkündigte das Nahen des Erlösers, des „reinen Thoren“, den das Mitleid das Geheimnis des allgemeinen Leidens lehren würde:

„Durch Mitleid wissend
der reine Thor,
harre sein',
den ich erkor.“

Ebenso wie im „Ring“ Siegfried und Brünnhilde das erste Unrecht Wotans wieder gut machen, über Alberichs Listen siegen und die gestörte Weltordnung wieder herstellen, indem sie den Rheintöchtern das geraubte Gold zurückerstatten, ebenso nimmt auch Parsifal dem Klingsor die heilige Lanze wieder ab, tilgt die Sünden des Amfortas und der Kundry und erscheint somit als Wiederhersteller der Weltordnung, als Erlöser der Welt. — Um wohl zu verstehen, worin sein Erlöser-Beruf besteht, geht man am besten auf dem Wege der Vergleichung vor und vermerkt die Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten, die sich zwischen Siegfried und Parsifal erkennen lassen.

Parsifal ist, wie sein Name schon andeutet, nach der von Wagner angenommenen Herleitung, „der reine Thor“. Darin unterscheidet er sich also nicht von Siegfried. Ebenso wie Parsifal von seiner Mutter Herzeleide im Walde fern vom Weltlärm aufgezogen wird, ist auch Siegfried als freies Naturkind in der Einsamkeit gross geworden, die seines Stiefvaters Mime Wohnung umgiebt. Beide Helden wissen nichts vom Leben und den Menschen; alle beide kennen weder den Namen ihres Vaters noch

ihren eigenen Namen; beider Herz ist völlig unbefleckt von allen schlechten Wünschen. Wie Siegfried ist auch Parsifal eine impulsive Natur und lebt, unbekümmert um Vergangenheit und Zukunft, ganz im Eindrucke der unmittelbaren Gegenwart befangen. Als er die Ritter am Saume des Waldes vorbeiziehen sieht, in dem seine Mutter ihn erzogen hat, denkt er an nichts, als wie er sie einholen kann, und geht in diesem Nachjagen so völlig auf, dass er die arme Herzeleide völlig vergisst. Als er auf dem Boden des Graalsreiches einen Schwan fliegen sieht, trifft er ihn mit einem Pfeile, weil er „im Fluge trifft, was fliegt". Als ihm Kundry einen Augenblick später den Tod seiner Mutter verkündet, giebt er sich mit derselben Naivität seiner ersten Empfindung hin und springt der Unglücksbotin an die Kehle. Wie Siegfried ist auch er mit übernatürlicher Kraft und unerschrockenem Mute begabt. Auf seinen Irrfahrten durch den Wald verteidigt er sich allein mit seinem Bogen gegen die wilden Tiere und Menschen; er ist der Schrecken der „Bösen", der „Schächer und Riesen".[1]) Als er Klingsors Schloss erstürmt, ist er ohne Waffen; den ersten Ritter, der sich ihm entgegenstellt, wirft er zu Boden, entreisst ihm sein Schwert und schlägt allein mit dieser Waffe alle Helden des Zauberschlosses in die Flucht.[2]) Auf seinen Streifzügen nach dem Graal besteht er „zahllose Nöten, Kämpfe und Streite", bei denen er oft verwundet wird, denn er will von der heiligen Lanze, die er dem Klingsor abgenommen hat, nicht eher Gebrauch machen, als bis er zum Graalskönig geweiht worden ist.[3]) Parsifal ist also nichts weniger, als ein Asket.

[1]) Ges. Schr. X, 337.

[2]) Ebenda, 349.

[3]) Ebenda, 367.

Sein physisches Leben ist im Gegenteil von eigener Kraft und Stärke. Mehr noch; selbst die Liebe scheint ihm durch das Graalsgesetz nicht untersagt: ebenso wie Titurel einen Sohn, Amfortas, hat, ebenso ist Parsifal nach der von Wagner angenommenen Sage der Vater Lohengrins; es ist also gewiss, dass das Leben des „Heiligen", so wie es Parsifal ausübt, nach Wagners Vorstellung nicht den völligen Verzicht auf die natürlichen und unschuldigen Freuden des Lebens in sich schliesst, sondern nur die Entsagung von jedem unlauteren Verlangen erfordert. Der Unterschied zwischen Siegfried und Parsifal ist also nicht darin zu suchen, dass der Eine, dem Gebote der Liebe folgend, sich mit Brünnhilde vereint, während der Andere dem Verlangen unzugänglich bleibt. Parsifal kann die Liebe kennen lernen; er ist selbst dazu bestimmt, sie eines Tages kennen zu lernen, und andrerseits beruht Siegfrieds und Brünnhildes Liebe in Wagners Vorstellung nicht auf egoistischem Verlangen; sie ist im Gegenteil wesentlich selbstloser Natur und darum auch, in gewissem Sinne wenigstens, „unschuldig". Siegfried hat annähernd so geliebt, wie Parsifal lieben könnte. Denken wir übrigens daran zurück, dass der Mensch nach Wagners Theorie nicht dadurch zur Entsagung kommt, dass er seine Willenskraft abschwächt, sondern indem er sie erhöht, und wir werden uns nicht mehr wundern, dass Wagner seinem Parsifal ebenso natürliche, ebenso mächtige und ebenso voll entwickelte Instinkte gegeben hat, wie wir sie bei Siegfried finden.

Der bedeutendste Unterschied zwischen den beiden Helden liegt darin, dass Parsifal in weit höherem Masse als Siegfried die Gabe der Intuition besitzt. Gewiss ist auch Siegfried, wie wir gesehen haben, nicht nur eine prächtige „blonde Bestie", sondern auch mit tiefer in-

tuitiver Weisheit begabt.[1]) Und doch ist Parsifal ihm in dieser letzten Hinsicht unstreitig überlegen. Er erhebt sich zu jenem Vollbewusstsein des höchsten Weltgesetzes, das nur Brünnhilde am Schlusse der „Götterdämmerung“ erreicht. Und dieses charakteristische Merkmal der Natur Parsifals ist auf die Bauart des Dramas von entscheidendem Einfluss gewesen und trennt es durchaus vom „Ring“. Siegfrieds Grossthaten sind Handlungen, durch die er seinen ausserordentlichen Heldenmut kund giebt. Er schmiedet sein Schwert, er tötet den Drachen, er erobert Brünnhilde u. s. w., und Wagner veranschaulicht uns diese wunderbaren Thaten auf der Bühne an den zwei letzten Tagen der Tetralogie. Nun aber kann nach der Regenerations-Lehre, wie wir gesehen haben, keine Handlung, so heroisch und erhaben sie auch sei, die Lage der Menschheit faktisch aufbessern; sondern nur das Bewusstsein des allgemeinen Leidens kann die Menschheit zum Heile führen. Parsifals Grossthaten sind also nicht seine „Thaten“, sondern die Intuitionen, durch die er sich von Stufe zu Stufe allmählich bis zur höchsten Weisheit erhebt. Und diese Intuitionen sind es auch, die Wagner uns begreiflich zu machen sucht. Parsifal handelt also im Drama fast gar nicht; seine eigentlichen, sichtbaren Handlungen werden uns auf der Bühne nicht gezeigt, sie werden uns einfach mit einigen Worten erzählt. Darum sind sie wohl auch nur von untergeordneter Bedeutung. Nicht weil er die Riesen und Bösen zerschmettert oder die Ritter Klingsors niedergemacht hat, nicht weil er auf seinen Wanderzügen nach dem Graal tausend Gefahren bestanden hat, sondern weil er „durch Mitleid wissend“ geworden ist, hat er

---

[1]) S. weiter oben, S. 323.

Amfortas und Kundry von dem Fluche befreit, der auf ihnen lag. Seine Thaten sind kaum von Belang; sie sind nur als Kundgebungen seiner Intuitionen von Interesse. Was Wagner uns vorzuführen trachtet, das sind jene inneren Visionen, jene plötzlichen Offenbarungen, die Parsifals Seele erleuchten und aus dem „reinen Thoren“ nach und nach einen Erlöser der leidenden Menschheit machen. — Folgen wir ihm auf diesen verschiedenen Stufen zur Heiligkeit.

Der erste Schritt, den Parsifal auf der Bahn thut, die ihn zur höchsten Weisheit führen soll, ist seine Einsicht, dass der Mensch mit seinen „älteren Brüdern“, den Tieren, Mitleid haben soll. Als er in den friedlichen Wald des Graalsreiches eindrang, wo die Tiere die Freunde und Vertrauten des Menschen sind, hat er ohne irgend einen Grund, aus reiner Jägerlaune, einen schönen weissen Schwan, der über den See flog, mit einem Pfeile durchbohrt. Sogleich wird er von den Knappen des Amfortas, die dieser ruchlose Mord mit Grimm erfüllt, festgenommen und vor den Hausmeister des Königs, Gurnemanz geführt. Als dieser sieht, dass der Thor sich der schlechten Handlung, die er begangen hat, nicht bewusst ist, hebt der alte Mann den verwundeten Vogel auf, zeigt Parsifal die blutigen Flecken, die das Schneegefieder dunkel beflecken, und das gebrochene Auge des sterbenden Schwanes. Und plötzlich wird Parsifal vor seinem Opfer des Schmerzes inne, den er, ohne es zu wissen, einer Kreatur Gottes, wie er es ist, zugefügt hat. Ohne ein Wort zu sagen, zerbricht er Bogen und Pfeile und wirft sie weit von sich.

Nach dem Mitleid mit den Tieren soll Parsifal das Mitleid mit den menschlichen Leiden kennen lernen. Gurnemanz ahnt, dass dieser seltsame junge Bursche, welcher

den Weg nach Monsalvat gefunden hat, der dem Amfortas von Gott verhiessene Erlöser sein könnte, und nimmt den Parsifal zum Graalstempel mit. Dort, in einem weiten byzantinischen Saale mit hochgewölbter Kuppel, durch die das Licht allein herabfällt, sieht er Amfortas auf seinem Schmerzenslager hingestreckt; er hört die herzzerreissenden Klagen des sündigen Königs, der von seiner unheilbaren Wunde gepeinigt wird; er vernimmt die Stimme des alten Titurel, der seinem Sohn gebietet, des heiligen Amtes zu walten und den Graal zu enthüllen; er sieht zuerst, wie ein blendender Lichtstrahl von oben herab auf die heilige Schale fällt, wie diese in leuchtender Purpurfarbe immer stärker erglüht und in übernatürlichem Lichte leuchtet; er sieht, wie Amfortas in heiliger Verzückung die Schale erhebt und sie sanft nach allen Seiten hin schwenkt, während ein unsichtbarer Chor aus der Höhe der Kuppel den mystischen Gesang anstimmt:

„Nehmet hin mein Blut
um unsrer Liebe willen!
Nehmet hin meinen Leib,
auf dass ihr mein' gedenket."

Er schaut endlich dem heiligen Liebesmahle der Graalsritter zu, und sieht sie bei Brot und Wein, das ihnen die Wunderkraft des Graals bescheert, zu Tische sitzen. In fromme Verzückung versunken, empfängt er von diesem Schauspiel einen unauslöschlichen Eindruck, aber sein Schauen wird nicht zum Innewerden, zur Intuition; das Leiden des Amfortas bleibt ihm ein Mysterium. Und wie sollte er es auch begreifen, da sich ihm das Böse noch nicht offenbart hat! Wie könnte er den Schmerz des sündigen Königs wirklich teilen, da er ja die furchtbare Macht des Verlangens und die giftigen Wunden, die es der Seele schlägt, noch nicht kennt!

Wie sollte vor Allem der Thor, der von der Welt-Tragödie nichts weiss, die rührende, in die Thränen des Amfortas sich mischende Klage des Heilands vernehmen, dessen heiliger Dienst unter den Menschen schmählich entweiht ist, — die Klage des Gekreuzigten, dessen heilige Reliquien sich in unwürdigen Händen befinden: die Lanze in der Macht des Zauberers Klingsor und der Graal in der Hut des Sünders Amfortas! Alles, was Parsifal gesehen oder vernommen hat, erscheint ihm als ein verworrener und schmerzlicher Traum, dessen Sinn er nicht eher verstehen wird, als bis er selbst die Prüfung des Verlangens durchgemacht hat. Gurnemanz weist ihn aus Ärger über seine Thorheit aus Monsalvat fort, und er setzt seine Fahrt durch die Welt weiter fort. Nach dem Zauberschlosse, nach dem Reiche des Bösen führt ihn jetzt sein Stern.

Im Reiche Klingsors trifft er auf seinem Weg zuerst die Blumen-Mädchen, die Symbole der vergänglichen Lust, die zarten Kinder des Frühlings, die am Morgen erblühen, um am Abend zu welken. Sein Blick haftet gern auf ihrer frischen Schönheit; mit Freuden schlürft er den holden Duft, den sie ausströmen, und giebt sich lächelnd ihrem kindlichen Getändel hin. Aber das Verlangen erwacht in seiner Seele nicht, und als die muntere Schar zudringlicher wird, stösst er sie halb ärgerlich von sich.

Da thut sich plötzlich ein Blumenhag auf, und die Verführerin Kundry wird, reich geschmückt, auf einem Blumenlager sichtbar. Mit tiefer Kenntnis des menschlichen Herzens lässt Wagner sie ihr Verführungswerk damit beginnen, dass sie Parsifal die Erinnerung an seine Mutter Herzeleide in's Gedächtnis zurückruft, sie, die er vergessen hatte, um die Welt zu durchstürmen,

und die nun gestorben ist, aus Verzweiflung, dass er sie verlassen. . . . Von Rührung bewältigt, von Gewissensbissen und Schmerz gepeinigt, fällt Parsifal der Kundry zu Füssen; da umschlingt die Zauberin mit einschmeichelnder und fast mütterlicher Zärtlichkeit den Hals des armen Knaben sanft: sie wolle seine schmerzzerrissene Seele durch ihre Zärtlichkeit heilen; nachdem er die Bitterkeit der Thränen kennen gelernt habe, solle er die Süssigkeit des Trostes erfahren; die Liebe, der er das Leben verdanke, werde seine Schmerzen in Freuden verwandeln; und Kundry neigt sich über Parsifal und drückt einen langen Liebeskuss auf seine Lippen. — Aber jäh fährt der Held auf und entreisst sich ihrer Umschlingung mit einer Gebärde des Entsetzens. Kundrys Kuss hat ihn plötzlich und furchtbar inne werden lassen, was Sünde ist. Der Schleier der Unwissenheit, der dem Blicke des Thoren den Sinn der Szenen in der Graalsburg verborgen hatte, ist mit einem Schlage zerrissen; durch eine plötzliche Erleuchtung seines ganzen Wesens ist er sich der Welt-Tragödie bewusst, ist er „Welt-hellsichtig“ geworden. Er fühlt, wie das heisse Feuer des Verlangens in seinem Busen loht; er selbst leidet an der Wunde, die er an Amfortas' Seite bluten sah; er versteht jetzt, um was ihn der Herr im Tempel von Monsalvat bat. „Erlöse,“ sprach er mit klagender Stimme, „rette mich aus schuldbefleckten Händen!“ [1]) Nun wird ihm auch die Grösse der Schuld klar, deren er sich gegen Amfortas, gegen die leidende Menschheit, gegen den Erlöser selbst, durch seine tolle Unbesonnenheit schuldig gemacht hat. Er weiss nun auch, wer Kundry ist; er erkennt in ihr die ewige Verführerin,

---

[1]) Ges. Schr. X, 359.

die Amfortas in ihre Netze gelockt hat, und beinahe auch ihn durch dieselben Künste gefangen hätte, durch die sie den sündigen König verführt hatte. Und mit unsäglichem Abscheu stösst er sie weit von sich. Vergebens verändert Kundry ihr Benehmen und sucht sein Mitleid zu erwecken; sie fleht ihn an, Erbarmen mit ihr zu haben, den Leiden, die sie seit dem Tage erdulden muss, wo sie Christum verspottete, ein Ziel zu setzen, und ihr durch seine Liebe die höchste Vergebung zuteil werden zu lassen, die sie schon so lange erwartet. Aber Parsifal weiss, dass, wenn er seiner Sendung in Kundrys Armen auch nur eine Stunde vergässe, die ewige Verdammnis ihn wie sie träfe; er weiss, dass Kundry aus der vergifteten Sündenquelle, aus der all ihre Übel rinnen, nie den heilenden Trank schöpfen wird; er weiss, dass sie als Opfer des Weltenwahns ihr Heil dort zu finden glaubt, wo sie nur ihre ewige Verdammnis finden kann.[1]) Er wird sie also wider ihren Willen retten, indem er ihr bis zum Ende widersteht, sie zur Verzweiflung treibt, und durch sein unbeugsames Nein sogar die blinde Wut des liebestollen Weibes weckt. Als Sieger über das Verlangen hat Parsifal auch von Klingsor nichts zu fürchten, als dieser auf Kundrys Ruf herbeieilt und ihn mit der heiligen Lanze treffen will. Die Waffe bleibt über dem Haupte des Reinen schweben; Parsifal erfasst sie mit der Hand und macht mit ihrer Spitze das Zeichen des Kreuzes. Und alsbald verbleicht der gleissnerische Glanz der Zauberburg, der Zaubergarten verdorrt zur schrecklichen Einöde, die Blumen-Mädchen liegen als verwelkte Blumen am Boden umhergestreut.

[1]) „Oh Weltenwahns Umnachten: — in höchsten Heiles heisser Sucht — nach der Verdammnis Quell zu schmachten!" (Ges. Schr. X, 361.)

Die Täuschung, die das „Reich des Tages“ mit verführender Trugkunst schmückte, ist verflogen, und die Wirklichkeit, welche die trügenden Zauber des Verlangens verschleiert hielten, enthüllt sich plötzlich in ihrer stummen, schauerlichen Trostlosigkeit.

Nun ist Parsifal im Besitze der höchsten Weisheit; er hat die Quelle der Sünde und des Leidens im Verlangen erkannt; er hat den Verführungen der ewigen Versucherin widerstanden; die Intuition hat ihm den Sinn der Welt offenbart; er kann sich nicht höher erheben, als er es that, da er das verfluchte Paradies des Klingsor mit einem Zeichen zu nichte machte. Aber Wagner will uns nicht unter dem Eindruck einer Verneinung belassen. Parsifal ist nicht nur der Zerstörer einer verfluchten Welt; er ist vor allem der Gründer einer neuen Ordnung der Dinge; er verzichtet nicht allein auf das Verlangen, er stirbt nicht nur der Welt, sondern er ist auch der Prophet eines neuen, glänzenden, glorreichen Lebens. Daher jener wunderbare dritte Akt des „Parsifal“, in dem Wagner uns gewissermassen die Himmelfahrt seines Helden zum Lichte schildert und uns durch den Zauber seiner Kunst das Morgenrot des neuen Tages leuchten lässt, den er in ferner, unbekannter Zukunft der regenerierten Menschheit tagen sieht. Schon im „Tristan“ hatte er die Vorahnung des Jenseits, die friedliche und sieghafte Gewissheit ausgedrückt, dass der Tod des Verlangens nur das Vorspiel eines höheren Daseins ist. Am Schlusse dieses düsteren Dramas, das eine dunkle Leidenschaft und schmerzliche Tragik durchzittert, geht Isolde in den Tod, — nicht als Empörerin oder Besiegte, sondern mit der mystischen Freude der Erleuchteten, die sich mit ihrem Gott vereinen; kraft ihres Leidens hat sie endlich jedem un-

lauteren Wunsche unbedingt entsagt, und diese „Bekehrung des Willens“ macht ihren Tod zur Himmelfahrt. Auf ihrer irdischen Pilgerfahrt ist sie immer tiefer in Finsternis und Leid hineingeraten, und nun, am Ende ihres Lebens, taucht vor ihren Augen plötzlich die Vision eines göttlich strahlenden Lebens im Schoss der Liebe auf. In den Klängen von „Isoldes Liebestod“ liegt schon dieselbe lichte Heiterkeit und tröstliche Reinheit, die den herrlichen Reiz des dritten Aktes des „Parsifal“ ausmacht. Aber diese Friedens- und Glücks-Erscheinung, die im „Tristan“ nur einen Augenblick am Schlusse dieses allerschmerzlichsten und beängstigendsten Dramas aufleuchtet, das Wagner je geschrieben hat, verdeutlicht sich im „Parsifal“ und entfaltet sich hier in einer Reihe von Bildern voll unvergleichlicher Schönheit: in Parsifals Rückkehr nach Monsalvat, in der Taufe und Weihung des Helden, dem Charfreitags-Zauber, Titurels Leichenzug und endlich Amfortas' Heilung. Dramatische Handlung hat dieser Schluss sozusagen überhaupt nicht mehr. Das entscheidende Ereignis des Dramas, die eigentliche That Parsifals, dieses plötzliche Innewerden des höchsten Weltgesetzes, hat in dem Augenblicke stattgefunden, wo er Kundry von sich gestossen und Klingsors Macht gebrochen hat: in diesem Augenblike hat Parsifal die höchste Weisheit, die Heiligkeit, erreicht; er kann von jetzt ab nicht mehr grösser werden. Durch Kundrys Fluch für einige Zeit von Monsalvat fern gehalten,[1]) und

[1]) Als Parsifal am Schlusse des II. Aktes Kundrys Liebe von sich stösst und ihr gebietet, ihn zu Amfortas zu führen, entrüstet sie sich darüber, dass der Held den Sündenkönig retten will. Als er sich aber weigert, sie durch Liebe zu retten, verflucht sie die Wege, die ihn von ihr entfernen werden. „Pfad und Wege, — die mir dich entführen, — so verwünsch' ich sie dir: — Irre! Irre, — mir so vertraut — dich weih' ich ihm zum Geleit“ (Ges. Schr. X, 363).

dazu verdammt, die Welt zu durchirren, um das Vergehen zu sühnen, das er unbewusst begangen hat. Von Ungemach verfolgt und von Gewissensbissen gepeinigt, erreicht Parsifal das Ende seiner Prüfungen nicht durch einen neuen Aufschwung seines Willens oder Verstandes, sondern durch eine Gnaden-Wirkung, weil die Siegesstunde ihm geschlagen hat. Und alsbald neigt sich Alles vor dem Erwählten Gottes; die büssende Kundry empfängt von ihm die Taufe und den Friedenskuss, die Natur selbst schmückt sich wie zum Feste, denn der Charfreitag, der Tag der Trauer und Busse für den Menschen, ist für die Halme und Blumen des Feldes ein Tag der Freude; von den Thränen des reuigen Büssers benetzt, erheben sie freudig das Haupt und lächeln dem regenerierten, durch das göttliche Mitleid des Heilands erlösten Menschen in ihrer demütigen Unterwerfung sanft zu. — Endlich tritt Parsifal, von Gurnemanz und Kundry begleitet, wieder in das Heiligtum, wo er einst die heiligen Mysterien des Graals geschaut hatte, ohne sie zu begreifen. Jetzt aber ist er sich seiner erhabenen Sendung bewusst und berührt mit der Spitze der wiedereroberten Lanze die Wunde des Amfortas. „Sei heil," ruft er aus,

sei heil, entsündigt und gesühnt!
Denn ich verwalte nun dein Amt.
Gesegnet sei dein Leiden,
das Mitleids höchste Kraft
und reinsten Wissens Macht
dem zagen Thoren gab."[1])

Das göttliche Versprechen ist Ereignis geworden. Parsifal hat das Wunder der Wunder, die Erlösung der

---

[1]) Ges. Schr. X, 375.

Menschheit durch Jesum Christum, gewissermassen erneuert. Er hat das Brandmal der Sünde aus dem Herzen des reuigen Königs getilgt, er hat ihm den Seelenfrieden wiedergegeben. Und zugleich hat er die „Erlösung des Erlösers“ vollbracht: indem er dem Klingsor die heilige Lanze abnahm, indem er an Amfortas' Stelle die Würde des Graals-Priesters einnahm, hat er die heiligen Reliquien aus schuldbefleckten Händen befreit und den heiligen Dienst des Herrn in seiner alten Reinheit wieder hergestellt. Durch die Sünde, das unlautere Verlangen, den egoistischen Willen ist das Göttliche im Menschen besudelt und entweiht worden. Indem Parsifal sich zum bewussten Mitleid erhob, die Schmerzen der Menschheit zu den seinen machte und alle Sünden sühnte, hat er diesem Göttlichen, das dem Menschen innewohnt, seinen ursprünglichen Glanz wiedergegeben; er hat den erniedrigten und leidenden Gott, der im Busen des sündigen Menschen weint, wieder auf seinen reinen Thron erhoben. In seinen Händen strahlt der heilige Graal überirdisch und überflutet mit seinem Purpurschein die betend auf die Kniee gesunkenen Gläubigen; und während Amfortas und Gurnemanz vor dem neuen Graals-König niederknieen, während Kundry in holder Verzückung leblos hinsinkt, — wie das Verlangen stirbt, wenn es den ersehnten Gegenstand gefunden hat, — hört man die mystischen Klänge jenes Dank-Hymnus gleich einem harmonischen Flüstern gen Himmel steigen:

„Höchsten Heiles Wunder:
Erlösung dem Erlöser!“

Parsifal war die Krone von Wagners Dasein. In diesem Meisterwerke hatte er den endgiltigen Ausdruck seiner höchsten religiösen und moralischen Überzeugungen gegeben. Und ebenso, wie sein künstlerisches

Werk, war auch die materielle Aufgabe, die er sich vorgezeichnet hatte, die Gründung eines Muster-Theaters, vollbracht: durch den Erfolg der Kassen-Vorstellungen des „Parsifal“ sah der Meister nicht allein die gemachten Ausgaben reichlich gedeckt, sondern auch die künftigen Vorstellungen gesichert. Es war dies ein vollständiger Erfolg, ein entscheidender Sieg. Sechs Monate nachher, am 13. Februar 1883, ereilte ihn der Tod in Venedig, wohin er sich nach den Ermüdungen der Bayreuther Saison zur Erholung begeben. Er starb auf dem Gipfel seines Ruhmes, im Vollbesitz seines Genius, ohne das Elend eines unvermeidlichen Kräfteverfalls kennen zu lernen. Das ganze künstlerische Europa kam zu seinem Leichenbegängnis und begleitete seine sterblichen Überreste bis zu seiner letzten Wohnung, nach Bayreuth, in den Garten seiner Villa Wahnfried. Dort ruht er in dem Grabe, das er sich schon vorher hatte bereiten lassen, unter einem grossen, glatten, grauen, weissgeäderten Marmorblock, den ein sehr einfaches Gesims abschliesst, ohne Sinnbild, ohne Zierrat, — selbst ohne Inschrift.

Fünftes Buch.

Schluss.

Nachdem ich Wagnern in seinem Wirken als dramatischer Dichter und Denker unter grösstmöglichster Objektivität zu schildern versucht habe, möchte ich zum Schlusse unserer Arbeit versuchen, aus der Fülle der gemachten Einzel-Beobachtungen ein Gesamt-Urteil über den Wert seines Schaffens zu fällen. Ich verhehle mir dabei durchaus nicht, dass ein Urteil über einen Künstler, der erst 16 Jahre tot ist und zu seinen Lebzeiten in gleichem Maasse Bewunderung wie Hass erweckt hat, notwendigerweise etwas unsicher und provisorisch ausfallen muss. Ich will trotzdem versuchen, auch in diesem Teile meiner Studie mit der grösstmöglichsten Objektivität zu verfahren. Zunächst will ich die Verschiedenheit der Urteile über Wagner als Thatsache festhalten und diese Thatsache möglichst genau wiederzugeben suchen, d. h. ich will versuchen, eine kurze Übersicht der hauptsächlichsten Meinungen zu geben, die über Wagnern in Umlauf sind, und in grossen Zügen zu schildern, was man die Wagner-„Legende“ nennen könnte.[1]) Hiernach wollen wir

---

[1]) Um jedem Missverständnis vorzubeugen, möchte ich den Leser darauf aufmerksam machen, dass das Wort Legende hier in einem etwas anderen Sinne gebraucht ist, als gewöhnlich. Wenn

die „objektive“ Wahrheit, welche die verschiedenen in Umlauf befindlichen Legenden haben können, aus ihnen herauszuholen suchen, oder, was auf dasselbe herauskommt, ihre vermutliche Lebensdauer vorausbestimmen.

Die Wagner-Legende weist zwei durchaus verschiedene Haupt-Fassungen auf, deren eine von den Freunden des Meisters, die andre von seinen Widersachern verbreitet worden ist. Auch heute noch, wo die schroffe Unbedingtheit der Meinungen über Wagner sehr nachgelassen hat, kann man einer Kritik im Allgemeinen schon auf den ersten Blick ansehen, zu welcher dieser beiden Gruppen sie gehört. Aus diesem Grunde ist es auch ziemlich leicht, die hauptsächlichsten Daten der einen wie der andern Legende sozusagen schematisch zusammenzufassen.

Fangen wir mit der Wagner-freundlichen Legende an, so wie sie sich, mit mehr oder weniger bedeutsamen individuellen Abweichungen, aber unter fast unveränderlicher Wahrung der Hauptdaten, in den Schriften seiner Bewunderer, den Werken von Chamberlain oder Glasenapp in Deutschland, Schuré, Jullien, Ernst, Kufferath, Hébert u. v. A. in Frankreich darstellt. Die Hauptbestandteile dieser Legende scheinen uns mit vieler Kraft und seltener Ausdrucksgabe in der berühmten Schrift Friedrich Nietzsches „Rich. Wagner in Bayreuth“ (1876) zusammengefasst, einem der wichtigsten Bücher der ganzen Wagner-

---

ich von der Wagner-freundlichen oder Wagner-feindlichen „Legende“ spreche, so gebrauche ich nirgends Legende und Wahrheit (oder Geschichte) als Gegensätze. Dies Wort soll nur das geistige Bild Wagners bezeichnen, das in der Phantasie dieser oder jener Gruppe des Publikums lebt. Ob es sich mit der Wirklichkeit deckt, darum handelt es sich hier nicht. Jedes Werk über Wagner ist notwendig ein Beitrag zur Wagner-„Legende“, — also auch dieses.

Litteratur, in dem sich ganz sicher das schönste und machtvollste Allgemeinbild des Meisters findet.[1]) Es wird uns zur Feststellung und Formulierung der allgemeinen Daten unserer Legende von grösstem Nutzen sein.

Wenn man zuerst Wagners allgemeinen Charakter betrachtet, so kann man nach der von den Bewunderern des Meisters geschaffenen Legende zwei Haupt-Tendenzen in ihm unterscheiden, die wir den Macht-Instinkt und den religiösen Instinkt bezeichnen wollen, und die sich bei ihm beide sehr stark ausprägen.

Wagner erscheint uns zunächst als eine instinktive und elementare Naturkraft von ausserordentlicher Energie und unerschöpflicher Fruchtbarkeit. Mit unbezwinglicher Lebenskraft begabt, hat er die zähe und streitbare Natur eines Schöpfers und Herrschers. Mit schier unglaublicher Willensstärke ausgerüstet, hat er sein ganzes Leben lang, und oft unter den denkbar ungünstigsten Verhältnissen, danach gerungen, seine Macht durch grossartige Kunstwerke nach aussen kundzugeben und die Menschen zu Ehrfurcht und Bewunderung vor diesen Werken zu zwingen. Man möchte ihn mit einem Bergstrom vergleichen, dessen kompakter Flutschwall mit unwiderstehlichem Ungestüm daherbraust, bald majestätisch und herrlich, wenn nichts seinem Laufe trotzt, bald gewaltsam und furchtbar, mit schrecklichen Wirbeln und dumpfem Donnern, wenn er auf Hindernisse stösst, die er umgehen oder niederreissen muss. Und dieser Bergstrom ruft einen um so machtvolleren Eindruck hervor, als seine Wasser in einem verhältnismässig engen Bette

---

[1]) Wagner telegraphierte an Nietzsche bei Empfang seines Buches: „Ihr Buch ist ungeheuer! — Wo haben Sie nur die Erfahrung von mir her!“ — Chamberlain hebt in seiner kürzlich erschienenen Biographie Wagners (1896) gleichfalls die ausserordentliche Bedeutung von Nietzsches Schrift hervor (S. 14 u. f.).

dahinstürmen. Andere Genien von demselben Schlage wie Wagner haben ihre Energie nicht wie er auf ein einziges Ziel konzentriert. Goethes Leben zum Beispiel, das bei der universellen Wissbegier des Faust-Dichters durch alle Bereiche des menschlichen Wissens und Schaffens hindurchgeht, bietet gewiss einen ebenso grossartigen, und doch wieder so ganz andren Anblick, wie Wagners Leben. Man kann es mit einem breiten Strome vergleichen, der sich majestätisch in mächtigem Bette einherwälzt und im Vorbeiströmen eine weite Ebene befruchtet, aber auch unterwegs einen Teil seiner Wasser im Sande verliert. Wagner hingegen, der mit seinen Kräften besser Haus hält, sammelt sie zu einer einzigen Wasserader, um sie alle zu einem einzigen Zwecke zu gebrauchen. Nichts springt mehr in die Augen, als die grossartige Einheit seines Daseins: alle Lebenskräfte, die er besass, hat er einer kleinen Zahl von Musik-Dramen geweiht, die er, seinen Absichten entsprechend, auf der Bühne veranschaulicht. Und darum macht er auch in der Erfüllung dieser durchaus begrenzten Aufgabe den Eindruck einer hinreissenden, fast unheimlichen Naturmacht und gleicht einem Giessbach, der mit unwiderstehlicher Gewalt durch ein enges Thal braust. Und diesen Macht-Instinkt, der ihn immer neue Kämpfe wagen liess, um seine Auffassungen durchzusetzen, seinen Ideen zum Sieg zu verhelfen, hat Wagner in einer Reihe seiner Figuren verkörpert. In Tannhäuser, der alle menschlichen Wonnen zu kosten begehrt, vor allem in Siegfried, dem freien Naturkinde, das sich des Lebens und seiner Kraft freut, keine Furcht kennt und den Tod nicht achtet, und endlich in dem schlichten Parsifal, der auch von einem unbezähmbaren Instinkt zum heroischen Leben getrieben wird und zum Schrecken der schlimmen Ungeheuer und bösen Menschen wird, hat

uns Wagner fast unbewusste Naturkräfte dargestellt, die sich in Folge einer eingeborenen Notwendigkeit von selbst entwickeln, einer Notwendigkeit, die jener Triebkraft glich, deren dunkle und furchtbare Macht er in sich verspürte.

Neben diesem Macht-Instinkt finden wir bei Wagner eine andere Tendenz ausgeprägt, die ganz anderer Art, ja dieser auf den ersten Blick fast entgegengesetzt ist, und die man als religiösen Instinkt bezeichnen kann. Wir haben gesehen, dass dieser Instinkt sich bei ihm zu allen Zeiten seines Lebens in Gestalt eines ewigen Strebens nach einem fernen Ideal von Reinheit, Licht und Liebe kundgiebt, nach einem Jenseits, das bald auf Erden zu verwirklichen, meist aber als überirdisch gedacht ist. Dieses Jenseits wird uns im „Fliegenden Holländer“ und „Tannhäuser“ als das „Reich Gottes“, im „Ring des Nibelungen“ und den revolutionären Schriften der Periode von 1848—1851 als das „Reich der Liebe“ und die „Gesellschaft der Zukunft“, im „Tristan“ und in den um 1854 geschriebenen Briefen als das „Reich der Nacht“, das „Nirwana“, im „Lohengrin“ und „Parsifal“ als das „Graals-Reich“ und in den philosophischen Schriften der letzten Periode als die Heraufkunft der „menschlichen Regeneration“ dargestellt. In Câkya Mouni und vor Allem in Jesus Christus erkennt Wagner die vollkommensten, die „göttlichsten“ Repräsentanten dieses Ideals der Reinheit, dem er zustrebt, und das er auch in gewissen Personen seiner Dramen, z. B. in Senta und Elisabeth, Brünnhilde und Isolde, Lohengrin und Parsifal zu verkörpern sucht. Elisabeth, die für den reuigen Sünder bei Gott Fürsprache thut, lässt sich leicht mit der Jungfrau Maria vergleichen; ebenso ist Parsifal, wie wir gesehen haben, ein sozusagen ritterlicher Christus.

Das ganze innere Leben Wagners ist die Geschichte seines Strebens, diese beiden Ur-Instinkte seines Wesens, den Macht-Instinkt und den religiösen Instinkt, mit einander in Einklang zu bringen. Diese Aufgabe war nicht leicht. Wagner traute seinem Macht-Instinkt; er neigte also zu dem Glauben, dass die natürliche Wirklichkeit ihrem Wesen nach gut oder doch zum Mindesten fähig ist, es zu werden, dass der Mensch zum Glücke, zur „Erlösung“ kommen wird, indem er seinem natürlichen Instinkt nicht Schweigen gebietet, sondern sich ihm entschlossen überlässt und ihn sogar erhebt und nach Möglichkeit steigert. Andrerseits aber liess ihn sein religiöser Instinkt die wirkliche Welt unbedingt verdammen; wenn er sie mit dem Ideal der Reinheit verglich, das seiner Phantasie vorschwebte, schien sie ihm von Grund aus schlecht. Und darum ward auch das Trachten nach faktischer Macht im Schosse der modernen Gesellschaft, das Streben nach Grösse, Erfolg und Weltruhm in seinen Augen notwendig zur Sünde und zum Leiden. Tannhäuser ist sündig und unglücklich, solange er nach der Liebe der Venus lechzt; Wotan büsst seinen Allmachts- und Ewigkeits-Traum durch unsägliche Leiden; Tristan und Isolde haben die schrecklichsten Qualen zu erdulden, so lange sie nach Liebesglück im „Reiche des Tages“ trachten, und Amfortas peinigt eine unheilbare Wunde, weil er dem Sinnengenuss unterlegen ist. So wird der Wille zur Macht, der bei Siegfried und Parsifal gerechtfertigt ist, bei Wotan sündhaft; so wird die Liebe, die bei Senta und Elisabeth erlösende Kraft hat, bei Amfortas und Kundry zum verderblichen Gifte.[1]) Wir haben gesehen, wie Wagner

[1]) Bei Siegfried und Brünnhilde erscheint die Liebe, ebenso wie bei Tristan und Isolde, zugleich als wohlthätige und schäd-

in den verschiedenen Epochen seines Lebens diesen moralischen Widerspruch gelöst hat: nachdem er lange zwischen Optimismus und Pessimismus hin- und hergeschwankt hatte und bald von dem Macht-Instinkt, bald von dem religiösen Instinkt beherrscht worden war, endigte er schliesslich mit der harmonischen Synthese dieser beiden widersprechenden Tendenzen in seiner Regenerations-Lehre. Er hält die gegenwärtige Welt für schlecht, aber er glaubt, dass die Menschheit ein Zeitalter der Unschuld und des Glückes ursprünglich gekannt hat und in der Zukunft wieder kennen wird. Er hält den egoistischen Lebenswillen, das Verlangen in allen seinen Formen für sündhaft, aber er nimmt an, dass dieser Willen durch Erhöhung und Steigerung endlich aufhört, egoistisch zu sein, und erkennt in der Entsagung und im Mitleiden keine Verneinungen, sondern höhere Formen des Macht-Instinktes und der Liebe. Er sieht also keinen endgiltigen Gegensatz zwischen dem „Willen zur Macht“ und dem Streben nach dem Ideal, zwischen dem „natürlichen“ und dem „religiösen“ Menschen;[1]) sondern er glaubt, dass der Mensch gerade durch die volle Entfaltung seiner natürlichen Instinkte

---

liche Macht. — Siegfrieds Liebe zu Brünnhilde ist natürlich und zugleich rechtmässig; die Liebe zu Gutrun ist natürlich, aber sündig, und hat darum Katastrophen im Gefolge. — Bei Brünnhilde giebt sich die Liebe zugleich als ein Gefühl höchster Selbstlosigkeit und furchtbarer, Verderben bringender Selbstsucht kund (Brünnhilde wird zur Furie, als sie sich von Siegfried betrogen sieht). — Bei Tristan und Isolde ist die Liebe zugleich eine zerstörerische Macht, deren Symbol der Todestrank ist, und eine erlösende Macht, da sie die beiden Liebenden vom egoistischen Lebenswillen befreit.

[1]) Wagner bezeichnet diese beiden Grundtriebe zuweilen als „das ewig Natürliche“ und „das Reinmenschliche“.

sich zu diesem Ideal der Reinheit erhebt, zu dem ihn sein religiöser Instinkt treibt. Darin besteht für ihn die „Erlösung“.

Wenn wir nach dieser Analyse der wesentlichen Charakterzüge Wagners nun versuchen wollen, das Wesen seines künstlerischen Genius zu erfassen, so fällt uns sofort eine Thatsache auf. Wagner, den die Kritik so lange als „gelehrten“ Musiker hingestellt hatte, ist in Wirklichkeit nichts weniger als ein Aristokrat des Geistes, ein Mandarine der Kunst. Weit entfernt, sich an eine geistige Elite, eine besondere Klasse von Dilettanten und Kennern zu wenden, hat er seine Werke im Gegenteil gerade für die Masse des „Volkes“, die Menge der einfältigen Seelen geschaffen, die jeder künstlerischen Spezial-Ausbildung entbehren und einer wie der andre mit den gewöhnlichen und natürlichen Auffassungs-Gaben des normalen Menschen ausgestattet sind.[1]) Im normalen Zustande treten wir mit der Aussenwelt durch unsere verschiedenen Sinne, durch Gesicht, Gehör, wie auch durch unsern Verstand, unser bewusstes Denken, zu gleicher Zeit in Berührung. Wir sehen, wir hören, wir denken zugleich, und unsere Kenntnis eines Gegenstandes oder Ereignisses entspringt aus der Summe dieser verschiedenen Eindrücke, die sich notwendig durch einander ergänzen. Nun aber liegt es gerade im Wesen der

---

[1]) Es bedarf wohl kaum des Hinweises, dass Wagner unter dem „Volk“ nicht das moderne Proletariat versteht, das infolge der ihm gewordenen Lebensbedingungen meistenteils degeneriert und keineswegs normal ist. Das „Volk“, so wie Wagner sich es als Publikum seiner Dramen denkt, wird erst dann vorhanden sein, wenn die Masse der Arbeiter in Folge einer besseren Wirtschafts-Ordnung keiner erniedrigenden und zerrüttenden Ausbeutung mehr unterworfen sein wird. Der „ideale Zuschauer“ ist mit anderen Worten nur im Schosse einer regenerierten Menschheit möglich.

Wagner'schen Kunst, dass sie auf den ganzen Menschen wirkt. Ohne Zweifel findet der Schriftsteller in einem Wagner'schen Drama ein wohlgebautes und anziehendes Stück; der Philosoph entdeckt darin tiefe Gedanken und eine eigene Weltauffassung; der Musiker hört darin eine wundervolle Symphonie, der Maler sieht eine Aufeinanderfolge von malerischen Bildern. Aber alle diese Spezialisten, deren Geist in Folge der abnormen Entwicklung, die diese oder jene besondere Fähigkeit bei ihnen genommen hat, sozusagen verbildet ist, werden gerade Das, was den Wert und die Eigenart seiner Werke ausmacht, am ehesten verkennen; sie werden diese Dramen von ihrem engen und ausschliesslichen Spezialistenwinkel aus als gewöhnliche Theaterstücke, als philosophische Allegorieen oder symphonische Dichtungen betrachten und ihrer organischen Einheit und harmonischen Schönheit nicht inne werden. Der Mann aus dem Volke hingegen, dessen natürliche Instinkte normal entwickelt sind, ist besser darauf vorbereitet, Wagnern zu verstehen als der Theater-Liebhaber, der „Intellektuelle“ oder Musiker.

Für das Volk schaffend, hat Wagner auch wie das Volk geschaffen. Das Kunstwerk, das aus dem Schosse der Menge von selbst entsteht, ist der Mythos, der ehemals in den Händen der griechischen Künstler von selber die dramatische Form annahm. Nun aber haben wir auch Wagnern als dramatischen Mythenbildner kennen gelernt; wie die grossen Tragiker des alten Griechenlands, hat er sich der im Schosse seiner Stammesgenossen entstandenen oder in alten Zeiten von ihnen übernommenen Sagen bemächtigt; er hat ihren durch eine lange Tradition verdunkelten ursprünglichen Sinn wieder gefunden, er hat sie in ihrer ewig menschlichen Wahrheit, von allen konventionellen Beimischungen

gereinigt, der Masse seiner Zeitgenossen dargestellt. Und es ist ihm nur dadurch möglich geworden, diese Aufgabe glücklich zu vollbringen, dass er nicht, wie die meisten modernen Künstler, ein Spezialist war und dieses oder jenes besondere Talent in hervorragendem Maasse besass, sondern dass er fast ein Universal-Genie war, dessen Haupt-Fähigkeit sich nur schwer bestimmen lässt. Nietzsche schlägt vor, ihn als einen Schauspieler von wunderbarer Genialität anzusehen, dem die gewöhnlichen Ausdrucksmittel nicht genügt hätten, und der darum alle Künste zu Hilfe gerufen und sie alle angewandt hätte, um durch dieses Zusammenwirken eine ausserordentliche szenische Wirkung zu erzielen, die dem Publikum seine Absichten und seinen Genius völlig enthüllen sollte. Aber Nietzsche fügt hinzu, dass man Wagnern ebenso gut als genialen Musiker ansehen könnte, der, um seine Gedanken auch dem Nichtmusiker mitzuteilen, in verzweifelter Anstrengung schliesslich die Schranken seiner besonderen Kunst durchbrochen hätte und in das Bereich der anderen Künste eingebrochen wäre. *In Summa:* Wagners Genius ist zu umfänglich und vollständig, als dass wir ihn in den Rahmen unseres gewöhnlichen Klassifizierungs-Systems hineinzwängen könnten. „Wie man sich nun auch," schrieb Nietzsche, „die Entwicklung des Urdramatikers vorstellen möge, in seiner Reife und Vollendung ist er ein Gebilde ohne jede Hemmung und Lücke: der eigentlich freie Künstler, der gar nicht anders kann, als in allen Künsten zugleich denken, der Mittler und Versöhner zwischen scheinbar getrennten Sphären, der Wiederhersteller einer Ein- und Gesamtheit des künstlerischen Vermögens, welche gar nicht erraten und erschlossen, sondern nur durch die

That gezeigt werden kann."[1]) Wagners Werk, das Musik-Drama, ist also nicht nur ein Kunstwerk unter Kunstwerken, es ist von ganz aussergewöhnlicher Tragweite und den Werken aller Spezialisten, die ihre Talente vor dem modernen Publikum zur Schau tragen, unendlich überlegen. Das Musik-Drama ist das vollkommene, das höchste Kunstwerk, das allein im Stande ist, die ästhetischen Bedürfnisse der Menschheit völlig zu befriedigen. Mehr noch: das Musik-Drama hat ausser seinem hohen künstlerischen Werte auch eine soziale Bedeutung ersten Ranges. In der That hängt im Gebäude der Kultur alles zusammen, und man kann das Theater nicht ernstlich und aufrichtig reformieren, ohne zugleich auf dem Gebiete der Moral, Erziehung und Politik wesentliche Neuerungen hervorzurufen. Das brüderliche Zusammenwirken aller Künste zu einem und demselben Werke, das begeisterte und selbstverleugnende Wetteifern einer Schar von Künstlern und eines ungeheuren Publikums bei einem und demselben Unternehmen, ist ohne einen mächtigen Aufschwung der Liebe, Brüderlichkeit und religiösen Gesinnung ein Ding der Unmöglichkeit. Die künstlerische Regeneration der modernen Gesellschaft kann nur Hand in Hand mit der moralischen und religiösen Regeneration gehen. Und darum ist auch die Verwirklichung des Bayreuther Gedankens nicht nur ein Sieg für die Kunst, sondern auch für die europäische Civilisation. Wir können seine ganze Bedeutung gegenwärtig noch nicht ermessen. Seine Wirkungen beginnen sich in unserm künstlerischen und moralischen Leben erst bemerkbar zu machen.[2]) Es

[1]) Nietzsche, Werke I, 540 u. f.

[2]) Der fortschreitende Einfluss, den Wagner auf die zeitgenössische Kunst ausübt, wird in einem interessanten Aufsatz von Welti (Cosmopolis, Juni 1896, S. 886 u. f.) kurz zusammengefasst.

wird die Aufgabe der künftigen Geschlechter sein, das von Richard Wagner so genial begonnene Werk im Geiste seines Stifters fortzusetzen und zum guten Ende zu führen. Wenn sie sich diesem Berufe gewachsen zeigen, wenn das grosse Regenerationswerk der Welt seinen Fortgang nimmt, werden die Bayreuther Vorstellungen das Morgenrot einer neuen Ära der Menschheit gewesen sein.

Gehen wir nunmehr zur Prüfung der von den Feinden Wagners jeder Schattierung geschaffenen und in Umlauf gesetzten „Legende“ über. Wir finden diese Legende in ihrer radikalsten und paradoxesten, aber auch charakteristischesten Form in den berühmten Broschüren, die Nietzsche, damals als Feind Wagners, im letzten Jahre seines bewussten Lebens gegen seinen alten Freund schrieb („Der Fall Wagner“ und „Nietzsche contra Wagner“), wie auch in Max Nordaus sonderbarem Buche: „Entartung“.[1])

---

[1]) Nietzsches Zeugnis erscheint uns von ganz besonderer Wichtigkeit, weil er das fast ausschliessliche Beispiel eines leidenschaftlichen Wagnerianers abgiebt, dem niemand seine Berufenheit absprechen wird, und der nachher zum nicht weniger leidenschaftlichen Anti-Wagnerianer wurde; er hat somit alles Gute und alles Böse, was man über Wagnern sagen kann, gesagt, und ich glaube, beides mit gleicher Aufrichtigkeit. Über die Gründe, die zum Bruche zwischen Wagner und Nietzsche geführt haben, s. H. Lichtenberger, „Die Philosophie Fr. Nietzsches“, Paris 1898, Deutsch bei C. Reissner, Dresden 1898, S. 77. — Das Urteil Max Nordaus, der Wagnern vom wissenschaftlichen Nützlichkeitsstandpunkte aus kritisiert, scheint mir sehr „repräsentativer“ Natur zu sein, da es in seiner paradoxen und gewaltsamen Form doch nur eine Meinung über Wagnern ausdrückt, die in mehr oder minder gemilderter Weise bei einer grossen Zahl von Personen vorherrscht. — Nietzsche und Nordau haben überhaupt nichts anderes gethan, als dass sie abfällige Urteile über Wagner aufgelesen, systematisiert und mit viel Schwung

Wagners Feinde bestreiten zunächst, dass er, wie seine Getreuen wollen, eine Naturkraft von unvergleichlicher Gewalt sei. Der Bayreuther Meister wäre, wenn wir ihnen glauben, nur ein vom Grössenwahnsinn besessener Entarteter, der nur Denen als Kraftgenie erscheint, die sich durch seine Lügen hinter's Licht führen lassen. Indem er seine poetischen und theoretischen Werke analysiert, entdeckt Max Nordau eine Fülle von Krankheits-Symptomen — Grössenwahn, Verfolgungswahn, Graphomanie, überstarke Emotivität, die bis zur Erotomanie geht — Symptomen, die nach ihm mit vollster Deutlichkeit beweisen, dass Wagner ein Entarteter und Kranker ist. Auch der religiöse Instinkt, den alle Welt dem Verfasser des „Parsifal“ zuerkennt, wäre nach Max Nordau ein „Symptom“: es wäre ganz einfach jener krankhafte Mystizismus, der bei zahlreichen Hysterikern Hand in Hand mit Erotomanie geht und seinen Ursprung in der Schwäche eines zerrütteten Willens hat, der nicht mehr im Stande ist, das mutwillige und unordentliche Spiel der Ideen-Assoziation durch Aufmerksamkeit zu unterdrücken. Ebenso wäre Wagners Pessimismus in seinen verschiedenen Formen nichts als ein pathologisches Symptom. Seine anarchistischen Lehren, seine pessimistischen Ansichten über die moderne Gesellschaft, seine tiefe und verzehrende Unzufriedenheit mit dem gegenwärtigen Stande der Dinge verrieten einen dem Degenerierten, dem geborenen Verbrecher und dem erleuchteten Reformator, dem Märtyrer des menschlichen Fortschritts

---

und Energie ausgedrückt haben, Urteile, die durch Wagner-feindliche Kritiker, wie Hanslick oder Lindau in Deutschland, Fétis in Belgien, Scudo in Frankreich u. A. schon lange in Umlauf gesetzt hatten. Eine grosse Anzahl typischer Urteile über Wagner finden sich in dem Bande von Servières, „R. Wagner jugé en France“.

gemeinsamen Geisteszustand; aber während der Reformator sich gegen die wirklichen Schäden empört und vernünftige Vorschläge macht, um ihnen abzuhelfen, Vorschläge, die wohl zusammenhängend und logisch sind, empört sich der Degenerierte entweder gegen die Wesensbedingungen der Gesellschaft oder im Gegenteil gegen soziale Thatsachen ohne irgendwelche Bedeutung; sein Zorn richtet sich gegen kindliche Nichtigkeiten oder droht in's Blaue hinein. Das aber wäre bei Wagnern der Fall, da er sich mit derselben Wut gegen die Herrschaft des Gesetzes oder des Goldes, wie gegen die Herrschaft der Oper oder des Ballets empört, und an Stelle von deutlichen Vorschlägen, wie diesen oder jenen bestimmten Schäden abzuhelfen sei, nur einen lächerlich phantastischen Regenerationsplan der ganzen Menschheit vorbringt. Seine pessimistische Liebesauffassung sei ebenso durchaus ungesund. Voll instinktiven Misstrauens gegen Natur und Leben — eines Misstrauens, das er mit allen Entarteten teilt — unterschreibt Wagner als Denker den Nihilismus Schopenhauers: er fasst die Liebe, sofern sie ein immer wirkender Anreiz zur Erhaltung der Art und zur Fortsetzung des Lebens ist, ganz logisch als Quelle alles Übels auf und betrachtet den gewaltsamen Widerstand gegen jenen Anreiz, die Keuschheit, Unfruchtbarkeit und Verneinung des Willens, die Art fortzupflanzen, als höchste Weisheit. Seine Instinkte als Erotomane — bei diesen Wahnsinnigen ist die Liebe zur fortwährenden und schmerzlichen Besessenheit geworden — ziehen ihn andererseits unwiderstehlich zum Weibe hin. Es besteht also ein offenbares Missverhältnis zwischen seinen philosophischen Überzeugungen und organischen Neigungen; und seine Dramen erscheinen als ebenso viele Versuche, diesen inneren, aus einem

krankhaften Zustand herrührenden Widerspruch zu lösen oder zu mildern. Die Liebe zeigt sich bei ihnen in Formen, wie sie dem gesunden Menschen absolut widerstreben; sie erscheint als eine Art von Tobsucht, als finsteres Verhängnis, dem der Mensch meistenteils unterliegt, ohne dass er ihm irgend welchen Widerstand entgegen zu setzen vermöchte, und das ihn somit natürlich zu Tod und Verlangen führt. Wagner verweilt infolgedessen bei der Schilderung der wollüstigen Leiden von Geschöpfen, die dem Verlangen unterworfen sind, oder im Gegenteil der mystischen Ekstasen von Personen, die in jeder Hinsicht chimärisch und widernatürlich sind, wie Parsifal oder Elisabeth, bei welcher letzteren die verzückteste Liebe Hand in Hand mit absoluter Keuschheit, mit völligem Verzicht auf sinnliche Leidenschaft oder weiblichen Verführungstrieb geht.

Nietzsche geht zwar von ganz anderen Voraussetzungen aus, kommt aber zu denselben Ergebnissen, wie Max Nordau. Auch er hält Wagnern nicht für einen gesunden und mächtigen Genius, sondern für einen Entarteten, der um so gefährlicher ist, als er auf die Zeitgenossen einen faszinierenden Einfluss ausübt. „*Wagner est une névrose*", sagt er in seinem „Fall Wagner". Er ist ihm der vollendeteste und grossartigste Typus des modernen „*décadent*", wie ihn Nietzsche fasst, d. h. des Pessimisten, des Anhängers der Religion des menschlichen Leidens, der mit den Niedrigen und Einfältigen sympathisiert, als Freund des „Volkes" Philosophie und Wissenschaft hasst, ein Mystiker mit katholischen Tendenzen, ein „Komödiant" des Geistes ist, der jeder intellektuellen und moralischen Aufrichtigkeit entbehrt, aber unendlich geschickt ist, die Leidenschaft zu spielen, die Grösse „darzustellen" und sich in einen lügnerischen, in Wahrheit

hohlen und bestandlosen Idealismus zu hüllen. Er ist ein Cagliostro grossen Stils, der dank seiner wunderbaren Gewandtheit die Seelen seiner Zeitgenossen anzieht, sie durch seine Kunstgriffe bezaubert, sie zum Narren hat, indem er sie in dem Glauben erhält, dass er ein grosses Genie, ein erleuchteter Prophet sei, und sie schliesslich zu seinen verderblichen Lehren bekehrt und somit die Verwüstungen, welche die moderne Décadence anrichtet, in furchtbarem Masse verschlimmert. Wagner ist für den Philosophen ein Studienobjekt von einzigem Werte; er hat das Labyrinth der modernen Seele in seinen verborgensten Schlupfwinkeln ausgespürt; er ist in diesem Sinne ein wertvoller Führer für den Denker, der diese Seele bis in ihre letzten Tiefen kennen lernen will. „Man muss Wagnerianer gewesen sein“ . . . Aber man muss sich auch von der Herrschaft dieses alten Zauberers zu befreien wissen; es ist dies eine Lebensfrage. „Das grösste Ereignis meines Lebens war eine Heilung,“ sagte Nietzsche zu der Zeit, wo er den einst angebeteten Gott am leidenschaftlichsten verleugnete. „Wagner gehört nur zu meinen Krankheiten.“[1])

Der Künstler Wagner findet in den Augen der Anti-Wagnerianer nicht mehr Gnade als der Mensch und der Denker. Gerade die Vorstellung, die Wagner sich vom Musik-Drama und „Gesamt“-Künstler macht, erscheint Max Nordau von Grund aus falsch. Nach ihm widerspricht Wagners Behauptung, dass die natürliche Entwickelung jeder Kunst notwendigerweise zum Verzicht auf ihre Unabhängigkeit führt und sie den anderen Künsten die Hand reichen lässt, den Gesetzen der Entwickelung in der That durchaus. Die natürliche

---

[1]) Nietzsche, Werke, Bd. VIII, S. 2.

Entwickelung geht von der Einheit zur Vielheit, von der ursprünglichen Homogenität zu einem Zustande immer zunehmender Differenzierung vor. Dieses Gesetz der fortschreitenden Spezialisierung bewahrheitet sich in den physikalischen und Natur-Wissenschaften, wie in der Kunstgeschichte. Im Anbeginn der menschlichen Gesellschaften, in der Urzeit findet man das „Gesamt"-Kunstwerk, als welches Tanz, Poesie, Musik und selbst religiöser Kultus zusammen ist. Allmählich sieht man aber, wie die Kunst sich von der Religion trennt, die anfangs verschmolzenen, verschiedenen Künste sich differenzieren und immer zahlreichere Unterabteilungen sich in jedem Kunstzweige bilden. Wagners Musik-Drama erscheint somit als ein reaktionäres Bestreben, als ein notwendig unfruchtbarer Versuch, den allgemeinen Verlauf der Entwickelung rückwärts zu gehen, als eine Rückkehr zur Barbarei, zur rudimentären Kunst primitiver Zeitalter . . . Sein Kunstwerk der Zukunft ist in der That das Kunstwerk einer fernen Vergangenheit.

Es bleibt somit nur noch übrig, Wagnern so zu beurteilen, wie jeden andren modernen Künstler, und zu sehen, ob er trotz der falschen Fährte, die er eingeschlagen hat, nicht wenigstens dieses oder jenes künstlerische Spezial-Vermögen in hervorragendem Masse besessen hat. Aber auch in diesem Punkte bestreiten die Anti-Wagnerianer das Genie des Meisters. Sie leugnen ihm zunächst jedes spezifisch poetische Talent ab, klagen ihn im Einklang mit einer grossen Anzahl von Litteraten einer barbarischen Sprache im Vers wie in der Prosa an und behandeln ihn in Sachen der deutschen Dichtkunst als einfachen Dilettanten. Ebenso wenig geben sie zu, dass Wagner ein grosser Dramatiker sei. Seine Vorliebe für mythische Stoffe erscheint ihnen als reak-

tionärer Instinkt. Sie sehen in ihm „den letzten Pilzling auf dem Dünger der Romantik“,[1]) einen verarmten Erben der Tieck, La Motte Fouqué und Friedrich Kind, einen unfruchtbaren Schmarotzer, der unfähig ist, selbständig Werke aus eignen Mitteln zu schaffen, aber den Schatz der alten Litteraturen auszuplündern versteht, und zuweilen nicht ohne Geschicklichkeit, immer aber ohne wahrhafte Inspiration, Stücke von beabsichtigtem und künstlichem Archaismus drechselt, die übrigens jeder psychologischen Wahrheit und alles menschlichen Interesses bar sind. Sie erkennen ihm freilich einen wunderbaren Sinn für das Pittoreske, ein ausserordentliches Talent als „Fresko-Maler“ zu; sie rühmen seine hervorragende Befähigung, eine Handlung in einer Reihenfolge von grossartigen Bildern zu entrollen, und gehen bisweilen so weit, dass sie ihn für einen geborenen Maler ansehen, der, wenn er ein gesundes Genie gewesen wäre, seinen inneren Traum auf der Leinwand verwirklicht hätte, anstatt sich dem Drama zuzuwenden, für das er keine Begabung hatte[2])... Hiegegen stellen sie im Allgemeinen sein musikalisches Genie in Abrede.[3]) Für Nietzsche bedeutet Wagner „die Heraufkunft des

---

[1]) M. Nordau, „Entartung“, I, 345.

[2]) S. weiter oben, S. 23 u. 81.

[3]) Die Abweichungen über Wagners Wert als Musiker sind unter den Anti-Wagnerianern sehr gross. Die Unentwegten, deren Typus heute fast ausgestorben ist, sprechen ihm jede musikalische Begabung ab. Scudo z. B. definiert die Ouverture zum „Fliegenden Holländer“ als „das Chaos, welches das Chaos schildert“, die des „Tristan“ als „eine Versündigung gegen den gesunden Sinn und die einfachsten Forderungen des Ohres“. Von dem Vorspiel zum „Lohengrin“ schreibt er: „Es klingt, als ob ein Organist ein neues Instrument prüfte und seine Finger auf's Geradewohl über die Tasten gleiten liesse, um die Schönheit der verschiedenen Klänge zur Geltung zu bringen. Es ist ein akustisches Experiment, aber

Schauspielers in der Musik"; er ist „Komödiant", den seine tolle Liebe zur Darstellung, zum Theater-Effekt, zur Musik getrieben hat. In seiner absoluten Unkenntnis der wesentlichsten Gesetze der reinen Musik wäre er unfähig, den eigentlich musikalischen „Stil" zu erreichen, und erniedrigte darum die Musik zur Magd des Dramas. In seinen Händen würde sie zu einer Art von Theater-Rhetorik, ein Mittel zur Verstärkung des Ausdrucks, zum Unterstreichen der Gebärde, zur Illustration eines malerischen Bildes. Mit erstaunlichem Scharfsinn hätte er alle Reize der auf ihre rein sinnlichen Elemente reduzierten Musik zu benutzen verstanden, der Musik, die nur noch Ton, Bewegung, Instrumental-Färbung ist. Aber man suche bei ihm keine schöne Melodie, keine folgerichtige und logische Entwickelung einer musikalischen Idee. Seine Musik ist ein Chaos, eine „Unendlichkeit ohne Melodie".[1]) Wenn man sich, um sie zu

---

keine Musik." (Rev. des deux Mondes, 1. März 1866.) — Die grosse Mehrheit der Anti-Wagnerianer ist bedeutend massvoller und weist nur auf die Ungleichmässigkeit der Wagner'schen Werke hin, die neben Schönheiten ersten Ranges unerträgliche Längen enthielten. Für Max Nordau ist Wagner „unstreitig ein Musiker von eminenter Begabung"; er hat, namentlich in der ersten Zeit, „sehr schöne Stücke komponiert, die zum guten Teile als Perlen der Musik-Litteratur angesehen werden müssen" („Entartung", I, 350). Andere Kritiker gehen in der Bewunderung für Wagner als Musiker so weit, dass man sie wirklich nicht mehr unter die Anti-Wagnerianer rechnen kann. So hat es sich Ernest Newman („A study of Wagner", London 1899) zur Aufgabe gemacht, zu zeigen, dass Wagner ein mittelmässiger Denker und anfechtbarer Theoretiker war (er ficht also die wagnerfreundliche Legende an), dass aber seine Musik weit besser sei, als seine Theorieen, ja, dass man ihn als den grössten Musiker der Gegenwart anzusehen hätte.

[1]) Nietzsche, Werke VIII, S. 20.

beurteilen, auf den rein musikalischen Standpunkt stellt, so ist sie ganz einfach „eine schlechte Musik, die schlechteste vielleicht, die je komponiert worden ist. Wenn ein Musiker nicht mehr bis drei zählen kann, wird er ‚dramatisch‘, wird er ‚Wagnerianer‘“ . . .[1]) Dafür versteht er es wunderbar, seine Zuhörer in Träume einzulullen; er ruft Halluzinationen hervor, die um so intensiver sind, je verworrener sie sind. Er ist ein mächtiger Hypnotiseur, der sich wie keiner auf die Kunst versteht, ermüdete und kranke Nerven zu erschüttern, die erschöpftesten Gemüter anzuregen, selbst die Totkranken zu elektrisieren und durch brutale Wirkungen auch die festesten Naturen umzuwerfen. Er hat die Musik verdorben, er hat sie krank gemacht, er hat sie dahin gebracht, dass sie nur mehr eine Kunst ohne Aufrichtigkeit, ohne Wahrheit, ohne Stil ist, eine Komödiantenkunst, die nur noch darauf aus ist, mit allen Mitteln eine möglichst gewaltsame Wirkung auf die Massen zu erzielen.

Im Ganzen genommen ist Wagner nach der Legende der Anti-Wagnerianer nicht etwa ein ursprüngliches, selbsteigenes Genie von elementarer Gewalt und überschäumender Fruchtbarkeit, sondern ein überraffinierter *décadent*, einer jener Spätgeborenen, wie sie am Abend hoher Kultur-Epochen erscheinen, die mit wunderbarer Kunst alle von den vorhergegangenen Geschlechtern angehäuften Kunstmittel zu gebrauchen wissen, um seltsame, gelehrte und komplizierte Werke vom glänzenden und schillernden Kolorit einer Herbstlandschaft oder eines Sonnenunterganges hervorzubringen; aber diese Werke sind weit mehr seltsam, als

[1]) Ebenda, S. 27.

wahrhaft schön; ihnen fehlt der wahre Adel, die freie, selbstgewisse und sieghafte Vollkommenheit. Der Wagner'sche Stil bedeutet nach Nietzsche den „Barockstil" in der Musik; er ist der unserem Décadence-Zeitalter entsprechende künstlerische Ausdruck.[1]) Wagners gelungenste Werke, wie die Ouverture zu den „Meistersingern", deren besondere Schönheit Nietzsche ausführlich analysiert, sind von wundervoller Kunst, überladen, schwer, monumental, machtvoll, gelehrt und raffiniert zugleich, von einer Kunst, die, um völlig verstanden zu werden, zwei Jahrhunderte der Musik als lebendig voraussetzt, aber eine nordische, germanische Kunst, der es an lichtvoller Klarheit, an der harmonischen Schönheit der südlichen Völker gebricht. „Es ist," sagt er, „etwas Deutsches, im besten und schlimmsten Sinn des Wortes, etwas auf deutsche Art Vielfaches, Unförmliches und Unausschöpfliches darin; eine gewisse deutsche Mächtigkeit und Überfülle der Seele, welche keine Furcht hat, sich unter die *raffinements* des Verfalls zu verstecken, — die sich dort vielleicht erst am wohlsten fühlt; ein rechtes, echtes Wahrzeichen der deutschen Seele, die zugleich jung und veraltet, übermürbe und überreich noch an Zukunft ist. Diese Art Musik drückt am besten aus, was ich von den Deutschen halte: sie sind von Vorgestern und von Übermorgen, — sie haben noch kein Heute."[2]) —

Ich brauche wohl nicht erst zu sagen, welche von diesen beiden soeben auseinandergesetzten Legenden mir am meisten objektiven Wert zu haben scheint. Es

---

[1]) Nietzsche, Werke III, 76 u. f. Vergl. H. Lichtenberger, „Die Philos. Fr. Nietzsches", Deutsch bei C. Reissner 1899, S. 82.

[2]) Nietzsche, Werke, VII, 204.

springt in der That in die Augen, dass, wenn man aus meiner im Allgemeinen rein beschreibenden Studie ein kritisches Urteil schöpfen will, dieses Urteil in den meisten wesentlichen Punkten die Bestätigung der Wagner-freundlichen Legende sein wird. Aber wiewohl ich Wagnern für ein wirkliches Genie halte, bin ich weit entfernt, mit den meisten Wagnerianern anzunehmen, dass die Anti-Wagnerische Legende einfach das Produkt von Unwissenheit und Dummheit im Verein mit bösem Willen und ohnmächtigem Neid sei. Dass unter Wagners unzähligen Feinden eine gewisse Anzahl ist, die von wenig edlen Beweggründen getrieben wird, das ist von vornherein wahrscheinlich, jedoch im Einzelnen zu verfolgen wenig interessant, und ich bin der Ansicht, dass namentlich heute die Bedeutung solcher Gegner absolut nicht in Frage kommt. Die wahre Ursache der Wagner-feindlichen Legende muss wo anders gesucht werden; sie liegt nach meinem Dafürhalten in der tiefen Zerrissenheit der modernen Gesellschaft, in dem unvereinbaren Auseinandergehen der Meinungen über die Grundfragen des sozialen Lebens und der Kunst. Wagner repräsentiert einige der bedeutendsten Tendenzen des zeitgenössischen Geistes: was also wunder, wenn er von den Feinden dieser Tendenzen mit einer Erbitterung bekämpft wird, die um so grösser ist, als der Zauber und die Kraft seines Genius ihn zu einem besonders gefährlichen Gegner machen. Die meisten heute gegen Wagner gerichteten Angriffe gelten weniger seiner Individualität und dem inneren Werte seines Wirkens als Dichter und Denker, als vielmehr gewissen allgemeinen Ideeen, deren Vertreter er ist. Diese Angriffe setzen bei ihren Urhebern soziale, moralische oder ästhetische Theorieen voraus, die den Wagner'schen gerade zuwider laufen. Ein

Positivist wie Nordau, ein Individualist wie Nietzsche, müssen Wagnern, wenn anders sie überzeugt und streitbar sind, auf Grund ihrer Überzeugungen notwendig angreifen, gleichgiltig, welchen individuellen Wert der Befehdete abgesehen von den allgemeinen Meinungen hat, deren Wortführer er ist. Unter diesem Gesichtspunkte wollen wir die Wagner-feindliche Legende prüfen und uns klar machen, was sie zu bedeuten hat.

Wagner ist, sagt man uns zunächst, ein *décadent*, und man glaubt, dies durch zwei Haupt-Argumente beweisen zu können. Das erste ist, dass er ein vom Grössenwahnsinn erfasster „Komödiant" wäre, der ungesunde Empfindungen zu erregen verstünde, das zweite, dass er ein „Mystiker" wäre. Was sind diese Argumente wert?

Der erste Vorwurf scheint mir wenig von Belang, obschon er oft genug gegen Wagner ausgesprochen wird. Was will man damit sagen, dass er ein „Komödiant" ist? Wirft man ihm damit vor, dass er in erster Linie nicht auf die Wahrheit „an sich", sondern auf die dramatische Wirkung ausginge? Aber dann ist jeder Künstler ein Komödiant. Wer immer seine Gedanken oder Eindrücke in künstlerischer Form auszudrücken versucht, denkt eben damit schon — bewusst oder unbewusst — an ein wirkliches oder doch mögliches Publikum, auf welches das geplante Werk wirken soll. Man sieht überdies nicht ein, warum dieses Bestreben, dem kein Künstler sich entziehen kann, ihn notwendigerweise davon abhalten müsste, aufrichtig zu sein. — Oder will man damit sagen, dass Wagner sich mit den Personen seiner Dramen nicht identifiziert hat, dass er in ihren Leiden und Freuden nicht mitfühlend aufgegangen ist, dass seine Philosophie und Religion nichts als Theater-Attitüden sind, und dass er ihnen keinen

eigentlichen Wert beimass? Aber das ist eine einfache Hypothese, die sich durch nichts bewahrheiten lässt und überhaupt höchst unwahrscheinlich klingt. Da müsste man doch erst beweisen, dass und welche Abweichungen zwischen den öffentlichen und privaten Kundgebungen seines Denkens, z. B. zwischen seinen Dramen und seiner Korrespondenz, vorhanden sind. Aber ich bezweifle durchaus, dass ein solcher Beweis geliefert werden kann, und glaube ganz im Gegenteil, dass ich in dieser Studie gezeigt habe, welche grossartige und gewissermassen schicksalsvolle Logik in seiner Entwicklung von seiner wechselvollen Kindheit bis zu seinem siegreichen Alter liegt. —

Vielleicht wird man indessen sagen, dass Wagner vielleicht aufrichtig ist, dass aber in seiner Kunst etwas Übertriebenes, Krankhaftes, Pathologisches liegt. Auch dies ist eine Anklage, die man jeden Augenblick gegen die Wagnerische Kunst aussprechen hört, und ich erkenne an, dass auf den ersten Blick etwas Wahres daran zu sein scheint. Es ist wirklich nicht abzuleugnen, dass Wagner mit einer ausserordentlichen Eindrucksfähigkeit und nervösen Sensibilität begabt war, und dass diese überschwengliche und gespannte Sensibilität seine ganzen Werke durchzittert. Das Anhören Wagner'scher Dramen ist immer mit einiger Ermüdung für den Zuhörer verbunden; und ich glaube, dass man aus einer Vorstellung etwa des „Tristan“ oder „Parsifal“ schwerlich ohne eine wirkliche Nerven-Erschütterung herauskommt, ganz abgesehen von jedem ästhetischen Genusse. Aber wer will entscheiden, ob diese Sensibilität Wagners „krankhaft“, und die Nerven-Erschütterung, die seine Kunstwerke vielen Leuten bereiten, etwas „Ungesundes“ ist? Wie soll man, ohne völlig in's Willkürliche zu verfallen, genau den Punkt bestimmen, wo die Leidenschaft „über-

trieben" oder die Empfindung „pathologisch" wird? Jeder wird nach seinem individuellen Temperament entscheiden. Alle gesunden, fruchtbaren, überströmenden Genies sind von ihren Zeitgenossen bezichtigt worden, dass sie die Leidenschaft übertrieben. Saint-Evremond richtete denselben Vorwurf gegen die italienischen Komponisten seiner Zeit; er ist weder Gluck, noch Beethoven, noch Berlioz erspart geblieben; es ist also vollständig in der Ordnung, dass man ihn auch Wagnern machte. Aber im Grunde hat er nicht viel zu bedeuten. Ich sehe nicht ein, wer im Stande sein soll, zu entscheiden, auf welcher Seite wirkliche *décadence* vorliegt, — auf Wagners Seite, oder auf Seite der „Intellektuellen", die aus Armut an Temperament seine „Übertreibungen" kritisieren.

Das andere Argument, das die Gegner Wagners gegen ihn ausspielen, ist unendlich ernster zu nehmen. Wagner, sagen sie, wäre *décadent*, weil Mystiker. Wir berühren damit eine der heikelsten und ernstesten, am heissesten umstrittenen Fragen unserer Zeit, eines der Probleme, welche die Gemüter unserer Zeitgenossen am tiefsten und schmerzlichsten erregen. Es ist die Frage: welches ist der Wert des religiösen Instinktes, der trotz den Angriffen, deren Gegenstand er ist, in der modernen Welt immer noch vorhanden ist und sich bald in seinen alten, überlieferten Formen, bald in neuer Gestalt zeigt und dann ein philosophisches oder künstlerisches Gepräge annimmt. Ist das Christentum und seine modernen Folge-Erscheinungen, die Religion des Mitleidens, der Pessimismus, der Kultus des Ideals, wie Nietzsche will, ein Entartungs-Symptom, eine morbide Abirrung, welche die Zukunft der Menschheit unheilbar gefährdet? Ist der instinktive, unverständige Glauben an eine aller Er-

fahrung entrückte Wahrheit, an ein Jenseits, an ein im gegenwärtigen Leben unerreichbares Ideal, wie die Positivisten es wollen, ein Rest von Aberglauben, der in mehr oder minder naher Zukunft, je nachdem das Licht der Vernunft und Wissenschaft zunimmt, verschwinden wird? Oder ist dieses Streben nach einem überirdischen Ideal im Gegenteil ein ewiger, unvergänglicher Instinkt der Menschheit? Je nachdem man zu der einen oder der andern dieser beiden Hypothesen hinneigt, wird man, das ist klar, sehr verschiedener Meinung über Wagnern sein. Wagner ist in der That durchaus „religiös“; er hat nicht allein zu allen Zeiten seines Lebens seinen schwungvollen Glauben an das Ideal, sein Streben nach einem über das gegenwärtige Leben hinausgehenden Ziele, seine Verachtung der augenblicklichen Wirklichkeit und des Nützlichkeits-Trachtens nach materiellem Glücke, laut bekannt; er hat auch sehr deutlich erkannt, dass seine Religion, trotz allen Unterschieden, die ihn von allen positiven Religionen trennten, im Wesentlichen doch mit dem Christentum übereinstimmte. Und wenn dieses Verhalten ihm die frommen Seelen geneigt macht, wenn die Christen aller Konfessionen, Protestanten wie Katholiken, ihn im allgemeinen als einen der Ihren beanspruchen, so erscheint er im Gegenteil den „Irreligiösen“ aller Schattierungen als ein reaktionärer oder aus dem Gleichgewicht gekommener Geist. Je nachdem sie also von mehr oder minder streitbarem Gemüt sind und daneben die Wagner'sche Kunst verstehen oder nicht, werden sie Wagners „Mystizismus“ mit dem überlegenen Lächeln der Nachsichtigkeit entschuldigen — ein Verhalten, wie man es unter Männern der Wissenschaft und „positiven“ Geistern häufig findet —, oder sich auch völlig *bona fide* entrüsten, wie Nietzsche oder Max Nordau,

und in Wagner einen Schadenstifter oder Wahnsinnigen sehen. Die Antipathie, die Wagner von seiten der „Irreligiösen“ erfährt, ist die natürliche und normale Gegenwirkung gegen den Grimm, den er selbst gegen die „auf dem Baum der Erkenntnis herumkletternden Affen“ empfand.

Das Urteil, das man über Wagner und sein Werk fällen wird, hängt auch in hohem Masse von dem sozialen Werte ab, den man der Kunst zuerkennt. Für viele Denker, insbesondere für alle Schriftsteller, die sich der romantischen Bewegung anschliessen, ist die Kunst die höchste Form der menschlichen Thätigkeit. Der tiefste Philosoph der Romantik, Fichte, sah in einer fernen Zukunft, jenseits des wissenschaftlichen Zeitalters, wo der Verstand und seine Gesetze mit völliger Klarheit aufgefasst werden, ein Zeitalter der Kunst, wo die Menschheit durch Ausübung der vollkommenen Freiheit, die sie am Schlusse ihrer Entwicklung erreichen wird, die Wahrheit und Wissenschaft mit Schönheit umkleiden wird. Wenn man aber der Kunst einen hervorragenden Platz in der Kultur-Entwicklung anweist, wenn man geneigt ist, den „Intuitionen“ des Künstlers einen gleichen oder noch höheren Wert beizumessen, als den klaren Gedanken des wissenschaftlichen Menschen, so wird man ganz natürlich eine besondere Bewunderung für Wagnern empfinden, der sein Leben lang seine Begeisterung für das Schöne, seinen unbedingten Glauben an die hohe Würde der Kunst bekannt und sein Dasein mit dem schwungvollsten Ernste seiner künstlerischen Aufgabe gewidmet hat, die er nicht als einen Brot-Erwerb oder als ein eitles Vergnügen, sondern als eine glorreiche Kultur-Aufgabe ansah. Aber der Positivismus, der den Wert des Glaubens in Frage stellt, hat auch den Wert

der Kunst bezweifelt. Max Nordau sieht Zeiten kommen, wo die Kunst und Poesie nur einen geringen Platz einnehmen; er bemerkt, dass die natürliche Entwicklung des Menschen vom Instinkt zur Bewusstheit, von der spontanen Empfindung zum überlegten Urteil übergeht; die künstlerische Intuition ist in seinen Augen also einfach eine unklare Auffassung und durchaus von geringerem Werte, als die durch vernünftiges Denken erworbene, und er prophezeit, dass die wissenschaftliche Beobachtung der Wirklichkeit immer mehr über die Phantasie triumphieren wird, dass die Kulturmenschheit sich immer ausschliesslicher der Wissenschaft widmen und die Künste, wie die Poesie, dem empfindsamen Teile der Menschheit, den Weibern, Jünglingen und Kindern überlassen wird. Wenn man sich, um Wagnern abzuschätzen, auf diesen Standpunkt stellt, so ist es klar, dass er eben auf Grund seiner Überzeugungen als ein Zurückgebliebener erscheinen muss, welcher der Kunst eine Bedeutung zuerkennt, die sie in der modernen Welt nicht mehr hat, dass er die soziale Tragweite seines Werkes folglich masslos übertreibt, und sich seinem „Spassmacher"-Berufe mit pedantischem Ernste und prophetischen Gebärden hingiebt, die völlig lächerlich sind. —

Sonach blieben uns nur noch die Einwände zu prüfen, welche die Anti-Wagnerianer gegen das Kunstwerk der Zukunft, so wie Wagner es auffasst, erhoben haben. — Nehmen wir zunächst eine wenig gerechtfertigte Kritik bei Seite, die sich gegen das Wagner'sche Drama richtet und die insbesondere Max Nordau in sein Buch aufgenommen hat. Das Musik-Drama, sagt er, wäre eine zusammengesetzte Kunstform, deren Dasein sich nach den Entwicklungs-Gesetzen schwerlich rechtfertigen lässt, da nach diesen jede Kunst durch ihre natür-

liche Entwicklung zu einer immer grösseren Spezialisation geführt wird. „Die grosse Oper," sagt Schopenhauer, „ist eigentlich kein Erzeugnis des reinen Kunstsinnes, vielmehr des etwas barbarischen Begriffs von Erhöhung des ästhetischen Genusses mittels Anhäufung der Mittel, Gleichzeitigkeit ganz verschiedenartiger Eindrücke und Verstärkung der Wirkung durch Vermehrung der wirkenden Massen und Kräfte; während doch die Musik, als die mächtigste aller Künste, für sich allein den für sie empfänglichen Geist vollkommen auszufüllen vermag, ja ihre höchsten Produktionen, um gehörig aufgefasst und genossen zu werden, den ganzen ungeteilten und unzerstreuten Geist verlangen, damit er sich ihnen hingebe und sich in sie versenke, um ihre so unglaublich innige Sprache ganz zu verstehen. Statt dessen dringt man während einer so höchst komplizierten Opernmusik zugleich durch das Auge auf den Geist ein, mittelst des buntesten Gepränges, der phantastischesten Bilder und der lebhaftesten Licht- und Farbeneindrücke; wobei noch ausserdem die Fabel des Stückes ihn beschäftigt . . . Strenger genommen also könnte man die Oper eine unmusikalische Erfindung zu Gunsten unmusikalischer Geister nennen, als bei welchen die Musik erst eingeschwärzt werden muss durch ein ihr fremdes Medium."[1]) — Man sieht auf den ersten Blick, dass diese Kritik, die sich direkt gegen die traditionelle Oper wendet, die Wagner als ein egoistisches und antikünstlerisches Werk ansah, nichts gegen das wirkliche Musik-Drama beweist. Im Musik-Drama, wie Wagner es definiert, giebt es nirgends gehäufte Wirkungen; der Künstler hütet sich wohl, die-

---

[1]) Schopenhauer, „Parerga und Paralipomena". Kleine philosophische Schriften. Leipzig 1888. 2. Bd. S. 465. Citirt von Max Nordau, „Entartung", I, 271 u. f.

selbe Sache mit Hilfe mehrerer Ausdrucksarten, die er in Anwendung bringt, mehrmals zu sagen; er richtet es vielmehr so ein, dass sie sich gegenseitig ergänzen. Wir haben gesehen, dass Wort und Musik nicht zwei gleichwertige Ausdrucksformen einer und derselben Thatsache sind, sondern dass der Dramatiker durch die Dichtkunst gerade Das ausdrückt, was er auf musikalischem Wege nicht ausdrücken könnte, und durch die Musik Das sagt, was er mit den Ausdrucksmitteln der Poesie allein nicht auszudrücken vermag. Das Musik-Drama ist also kein zusammengesetztes Werk, sondern ein lebendiger Organismus, dessen einzelne Teile in grösster Abhängigkeit zu einander stehen, und von denen man nichts wegschneiden kann, ohne den ganzen Körper zu verletzen. Überdies ist es der komplizierteste künstlerische Organismus, den man sich denken kann, und aus diesem Grunde wohl auch die letzte Höhe, welche die Entwicklung der Künste erreichen kann. Das allgemeine Entwicklungs-Gesetz ist in der That die Integration, wie Herbert Spencer es nennt, d. h. die Vervollständigung; auf allen Gebieten, in der Astronomie wie in der Naturgeschichte, in der Biologie wie in der Linguistik, zeigt sich der Fortschritt durch Entstehung immer komplizierterer Organismen.[1]) Wenn das Musik-Drama, wie Wagner es will, wirklich in einem Akte der Vervollständigung aus der Symphonie geboren ist, wenn es nicht, wie die gewöhnliche Oper, eine Bühnen-Musik ist, die auf ein Drama und eine Feeengeschichte aufgepfropft ist, sondern wirklich einen Organismus, eine Art von Lebewesen von eigener Einheit bildet, so bedeutet es, vom Standpunkte der Entwicklung aus gesehen, unstreitig einen künst-

---

[1]) S. H. Spencers „First Principles", Kap. XIV und besonders § 114.

lerischen Fortschritt. Freilich haben die Anti-Wagnerianer dann immer noch die Ausrede, dass Wagners Dramen keine wirklichen Organismen und von den anderen Opern spezifisch verschieden seien. Da es aber ziemlich schwierig sein dürfte, positiv festzustellen, ob ein Musik-Drama von organischer Einheit ist, oder nicht, so scheint es mir im Ganzen genommen zweifelhaft, ob sich aus der Evolutions-Lehre überhaupt ein entscheidendes Argument für oder gegen Wagnern schöpfen lässt. Die „Spezialisten“ werden immer gute Gründe finden, das Gesamt-Kunstwerk zu kritisieren, und die Wagnerianer werden immer das Recht beanspruchen, die Kritiken der Spezialisten zu verwerfen.

Andererseits hat Wagner gemeint, ein „populäres“ Werk vollbracht zu haben, das nicht nur einer Elite von Kennern, Leuten von höherer Bildung und einem durch eine lange Kultur verfeinerten Gefühlsleben, sondern auch dem normalen, mittelmässig begabten Menschen verständlich ist. Es lässt sich entschieden darüber streiten, in wie weit Wagner dieses Programm erfüllt hat, und bis zu welchem Punkte Werke wie „Tristan“ und „Parsifal“ dem Volke verständlich sind und es je sein werden. Jedenfalls aber steht Das ausser Zweifel, dass ein so mannigfaltiges und vielseitiges Schauspiel wie das Wagner'sche Drama im Stande ist, ein ungleich grösseres und gemischteres Publikum zu interessieren, als Das, welches eine Symphonie von Richard Strauss oder St. Saëns würdigen kann. Man kann es nach meiner Meinung sogar als positive Thatsache hinstellen, dass Wagners Werke vom rein musikalischen Standpunkte aus heute leicht verständlich geworden sind: ich habe jedenfalls die sehr deutliche Empfindung, dass die Wagnersche Musik in den klassischen Konzerten auf die grosse

Masse sicherer und stärker wirkt, als jede andere. Ich bin also völlig überzeugt, dass Wagner in sehr weitem Masse „populär“ geworden ist, wie er es gewollt hat. Damit aber verletzt er die „aristokratischen“ Tendenzen eines zwar wenig zahlreichen, aber dennoch durch seine Eigenschaft sehr einflussreichen Bruchteils des künstlerischen Publikums. Es giebt Raffinierte — und hat es immer gegeben —, die da meinen, das wahrhaft Schöne müsste notwendigerweise das Erbteil einer Elite bleiben; sie fordern also vom Künstler durchaus nicht, dass er sich der Menge verständlich machen, sondern im Gegenteil, dass er nur arbeiten sollte, um sich selbst und einem kleinen Kreise von Kennern zu genügen, und untersagen ihm gebieterisch jedes Aufgeben seiner Ideen aus praktischen Gründen, d. h. zur Erreichung eines wahrhaft populären Erfolges. Nun aber beginnen in diesem Publikum, das Wagners Sache bisher immer mit Wärme verteidigt hat, hier und dort Zweifel über den absoluten Wert des Musik-Dramas als Kunstwerk aufzutauchen. Ebenso, wie man unter Schriftstellern in Zeitungen und Zeitschriften jeden Augenblick die Frage behandelt, ob das Theater nicht ein Unterhalb der Kunst sei, ebenso beginnt man sich auch unter den Musikern zu fragen, ob das Musik-Drama nicht eine weniger erhabene, weniger edle Kunstform wäre, als die Symphonie. Schon in der Zeit seiner grössten Wagner-Begeisterung bemerkte Nietzsche, dass aus Bach und Beethoven eine „reinere Natur“ spräche, als aus Wagner; später ist er auf diesem Wege dann unendlich viel weiter gegangen und hat in dem Bayreuther Meister nur noch einen genialen Komödianten gesehen. Die allgemeine Meinung ist dieser Entwicklung sicherlich nicht bis zu Ende gefolgt, aber der Glauben an die absolute Über-

legenheit des Kunstwerkes der Zukunft ist unter den „Aristokraten" der Kunst erschüttert. Ich kenne viele aufrichtige Verehrer der Wagner'schen Kunst, die sich über die unvermeidlichen Schwächen der szenischen Aufführung ärgern, welche sich bei allen Vorstellungen Wagner'scher Werke, die Bayreuther nicht ausgenommen, bemerklich machen, und die selbst in Bayreuth gerne die Augen schliessen, um dem bisweilen unzureichenden körperlichen Anblick zu entgehen, der sich ihren Blicken aufdrängt und sie daran hindert, sich dem durch Musik und Dichtung hervorgerufenen inneren Traume frei hinzugeben.[1]) Ja, sie empfinden die Notwendigkeit, ihre Aufmerksamkeit zwischen dem Orchester, der äussern Ausstattung, dem Gesang und der Pantomime zu teilen, als peinigend, und werden infolge dessen ganz logisch auf die Frage gebracht, ob nicht jede Bühnen-Darstellung notwendiger Weise eine Vergröberung und Profanation in sich schliesst. Von da ist es dann nur noch ein Schritt, die Berechtigung des Wagner'schen Dramas als Kunstform überhaupt in Zweifel zu stellen. Ich wiederhole es: Die, welche so denken und empfinden, sind wahrscheinlich nicht zahlreich; ich füge hinzu, dass Wagner sich dieser Geistesrichtung gegenüber stets feindlich gezeigt hat, und dass er diese allzu Feinfühligen für schlechte Kunstrichter seiner Werke hielt. Und doch haben ihre Urteile einen vielleicht beträchtlichen Einfluss

---

[1]) Übrigens scheint Wagner selbst diejenigen seiner Zuhörer nicht getadelt zu haben, welche die Musik seiner Dramen gern unabhängig von dem szenischen Spiele hörten. Seine Freunde erzählen in der That, dass er bei den Bayreuther Vorstellungen von hinten an sie herangetreten wäre und ihnen die Augen zugehalten hätte, damit sie sich ganz der reinen Musik hingeben könnten, ohne einen Reflex der Handlung darin zu sehen.

auf die öffentliche Meinung gehabt, sodass es jedenfalls nicht zulässig ist, ihr Empfinden zu übergehen, wenn man die verschiedenen Schattierungen der Wagner-Legende studiert und auf ihren Wert hin prüft.

Der Hauptgrund der Feindseligkeit vieler Anti-Wagnerianer gegen das Musik-Drama ist einfach in ihrer ausschliesslichen Vorliebe für ein anderes Kunst-Ideal zu suchen. Sie werfen sich zu unentwegten Verfechtern gewisser Prinzipien auf, an die sie glauben; sie setzen dem Wagner'schen *credo* ein anderes *credo* entgegen und bekämpfen Wagnern nur deshalb, weil sein Werk die ihnen teuren Überzeugungen verneint. Es ist z. B. ganz natürlich, dass die überzeugten Liebhaber der italienischen Oper Wagnern erbittert den Krieg gemacht haben; diese Angriffe sind die unvermeidliche Antwort auf die nicht minder lebhaften Angriffe, die Wagner — freilich mit besserem Grunde, aber mit wahrscheinlich ebenso selbstgenügsamer Leidenschaftlichkeit — gegen die italienische Oper gerichtet hat. Gewiss zeugt dieses Verhalten von Unduldsamkeit; man sollte sich hier wie dort bemühen, das Gute zu würdigen, das im Wagner'schen Drama, wie in der modernen italienischen Oper liegt. Aber wie selten sind Leute mit so gelenkem Geiste, dass sie ohne Mühe und mit gleicher Aufmerksamkeit an Werken von so radikaler Verschiedenheit Geschmack finden können! — Ein entsprechender Gegensatz lässt sich zwischen den Anhängern Wagners und den Verfechtern des „klassischen“ Ideals verfolgen. Wenn Nietzsche zum Beispiel zum erbitterten Feinde Wagners geworden ist, nachdem er sein intimer Freund gewesen war, so liegt der Grund davon zum grossen Teil gewiss in seiner Liebe zur griechischen Kunst. Als leidenschaftlicher Liebhaber der „schönen Form“, als überzeugter Be-

wunderer des Hellenentums, der Renaissance und der französischen Kultur des 17. Jahrhunderts, ist er sich allmählich der wesentlichen Unterschiede bewusst geworden, die zwischen dem griechischen und dem Wagnerischen Drama bestehen. Er hat eingesehen, dass Wagner durch die Wahl seiner Stoffe,[1]) den symbolischen Charakter, den er ihnen gegeben hat, die Ausdehnung, die er der inneren Handlung auf Kosten der äusseren giebt, ein durchaus germanischer Genius und von den griechischen, lateinischen oder französischen „Klassikern“, den Meistern der deutlichen, lichten, plastischen „schönen Form“ sehr verschieden ist. Aber Nietzsche liebt den Süden „als eine grosse Schule der Genesung, im Geistigsten und Sinnlichsten, als eine unbändige Sonnenfülle und Sonnen-Verklärung, welche sich über ein selbstherrliches, an sich glaubendes Dasein breitet.“ Und so schwebt ihm angesichts der gelehrten, komplizierten und überladenen Wagnerischen Kunst eine Kunst mit einfachen Linien, wie die eines griechischen Tempels, eine mehr leidenschaftliche als träumerische Kunst vor, die nicht die Nebel des Nordlands wiederspiegelt, sondern das blendende Licht des Südens, „eine überdeutsche Musik, welche vor dem Anblick des blauen, wollüstigen Meeres und der mittelländischen Himmelshelle nicht verklingt, vergilbt, verblasst, wie es alle deutsche Musik

---

[1]) Es ist sinnlos, zu behaupten, dass Wagner kein nationaler Dichter gewesen sei, weil die Tannhäuser-, Lohengrin- und Parsifal-Sage, ebenso wie die Sage von Tristan und Isolde, nicht deutschen Ursprungs sind. Es ist sogar gewiss, dass sie nicht einmal germanischen Ursprungs sind, aber es ist nicht weniger gewiss, dass sie im Mittelalter in Deutschland populär geworden sind und dass die romantische Bewegung sie in Deutschland zu neuem Leben erweckt hat. Die von Wagner behandelten Stoffe waren für die Deutschen also alle „national“.

thut." Bizets Carmen erscheint ihm als erster Versuch dieser idealen Kunst, die er heiterer, anmutiger, leichter träumt und von edlerer Form will, als die deutsche Kunst. *In summa* will Nietzsche die Heraufkunft einer neuen Kunstform, die noch nicht da ist — denn Bizets Werk ist für ihn nur ein Hahnenschrei dieser neuen Kunst — eine Kunst, die der adäquate Ausdruck des „lateinischen" Geistes ist, wie Wagners Werk der Ausdruck des deutschen Geistes ist. Und dieser von Nietzsche formulierte Wunsch wird von einer grossen Anzahl von Künstlern und Kritikern, namentlich in Frankreich, wie billig, geteilt. Die ausgesprochene Feindschaft von Saint-Saëns zum Beispiel gegen die Wagnerische Kunst geht von der Befürchtung aus, die französischen Komponisten möchten in der Nachahmung des Wagner'schen Verfahrens zu weit gehen. Ebenso ist unter den litterarischen Kritikern, namentlich in der letzten Zeit, eine ziemlich ausgesprochene Reaktions-Bewegung gegen die ausländische Kunst eines Tolstoi und Ibsen, Hauptmann und Sudermann zu bemerken.[1]) Und ich wäre auch nicht abgeneigt, zu glauben, dass dieses durch das Eindringen fremder Litteraturen in Frankreich von verschiedenen Seiten hervorgerufene Oppositions-Gefühl in bedeutendem Maasse zu dem Erfolge beigetragen hat, den in der letzten Zeit manches „Zugstück" wesentlich französischen Geistes davongetragen hat. Der künstlerische Gegensatz zwischen dem „lateinischen" und „germanischen" Geiste ist nicht tot, und ebenso, wie Wagner lange Zeit — in Frankreich wie in Deutschland — im Namen der „klassischen" Kunst-Prinzipien bekämpft

[1]) S. insbesondere einen bedeutsamen Artikel von Jules Lemaître in der „Revue des deux Mondes" vom 15. Dezember 1894, S. 847 u. f.

worden ist, ebenso werden auch die Urteile, die man über ihn fällen wird, aller Wahrscheinlichkeit nach noch lange von der subjektiven Parteinahme der betreffenden Kritiker für oder gegen die deutsche Kunst beeinflusst werden.

Es ist also augenblicklich schwierig, über Wagners Werk ein definitives Urteil abzugeben, weil dieses Urteil — wenigstens zum Teil — von der Lösung abhängen wird, die man den grossen Problemen giebt, welche die denkende Menschheit in ein Für und Wider teilen und ohne Zweifel noch lange teilen werden. Je nach dem Platze, den man auf der Tafel der Werte dem religiösen Glauben, der Kunst, dem Verstande, der positiven Wissenschaft anweist, wird man dazu neigen, in dem Bayreuther Meister einen reaktionären Geist oder einen erleuchteten Propheten, einen *décadent* oder einen Reformator zu sehen. Je nachdem man zu einer aristokratischen oder demokratischen Auffassung der Kunst hinneigt, wird man im Musik-Drama eine künstlerische Verirrung oder im Gegenteil die höchste denkbare Kunstform sehen. Je nachdem man dem lateinischen oder germanischen Kunst-Ideale den Vorzug giebt, wird man den philosophischen Symbolismus des Wagnerischen Dramas, seine komplizierte und gelehrte musikalische Form, das Vorwiegen des Gefühlvollen über das Geistige, der Träumerei über die eigentliche Handlung strenger oder wohlwollender beurteilen. — Man kann also ohne Furcht, dass man von den Thatsachen Lügen gestraft wird, prophezeien, dass das Urteil der Kritik — und namentlich der „impressionistischen“ Kritik — über Wagner noch lange grösseren oder geringeren Schwankungen ausgesetzt sein wird. Nachdem er noch vor wenigen Jahren lebhaft bekämpft worden, triumphiert Wagner heute fast überall; in Frankreich

besonders ist er in der Mode, und die Pilgerfahrt nach Bayreuth ist zu einer Art von Pflicht für Alle geworden, die „auf der Höhe stehen“ wollen. Aber es ist nicht sehr sicher, ob diese Beliebtheit eine absolut dauernde sein wird; gewisse Symptome lassen vielmehr eine mehr oder minder ausgesprochene Reaktion gegen Wagner und namentlich gegen das Bayreuther Werk in nicht zu ferner Zukunft voraussehen.[1]) — Im Allgemeinen jedoch scheint die Grösse dieser Urteils-Schwankungen im Abnehmen begriffen. Und wenn man sich auch immer noch über den absoluten Wert des Wagner'schen Werkes streitet, so scheint man doch über seine historische Bedeutung in's klare gekommen zu sein, namentlich unter Philologen und Litteraten, welche die Entwicklung der modernen Kultur und Kunst wissenschaftlich studieren.[2]) Dies ist nach meinem Gefühle eine sehr bezeichnende Thatsache, die für Jeden, der sich über Wagner ein „objektives“ Urteil zu bilden sucht, von weit grösserem Belange ist, als die mehr oder minder willkürlichen Abweichungen in den instinktiven Meinungen des Publikums,

[1]) S. z. B. die Schrift Weingärtners über die Bayreuther Vorstellungen und seine so schroffen Urteile über Frau Cosima Wagner und Siegfried Wagner, die allgemein abfälligen Urteile der Presse über die Vorstellungen von 1897, das Urteil Tolstois in der Revue de Paris vom 1. Mai 1898, von A. de Bertha in Cosmopolis (Juni 1897) u. s. w. Wenn man diese verschiedenen Thatsachen zusammenhält — die jede für sich nicht von grossem Belange sind —, so kommt man dahin, sich zu fragen, ob sich in diesem Augenblicke nicht eine (mehr oder minder bedeutende) Partei bildet, die der Meinung ist, dass man in der Vergötterung Wagners und dem Bayreuther Aberglauben — namentlich in Frankreich — zu weit gegangen ist, und somit gegen eine vermeintliche Modenarrheit zu reagieren sucht.

[2]) Ich erwähne u. a. kurz die Namen W. Golther, M. Koch, Fr. Munker.

und die Modelaunen. Und diese historische Bedeutung Wagners erscheint immer deutlicher als ganz aussergewöhnlich. Man kann wohl, ohne sich eines Irrtums schuldig zu machen, schon heute behaupten, dass er einen der ersten Plätze, wo nicht den ersten, in der Geschichte der deutschen Kunst dieser Zeit und zweifelsohne auch der europäischen Kunst einnimmt. Wie das Urteil der Zukunft auch immer lauten wird, welche Richtung die künftige Menschheit einschlagen mag, immer wird Wagnern Der Ruhm bleiben, dass er einigen der grossen Ideen, der grossen Gefühle, welche die Menschen unserer Zeit bewegt haben, einen vollendeten Ausdruck von wunderbarer Gewalt zu geben gewusst hat. Ein neuerer Historiker der deutschen Kultur, Kuno Francke, hält den „kollektivistischen Pantheismus“ für das moralische Ideal, dem Deutschland seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zustrebt, und sieht in Wagners Werk „die schwungvollste Kundgebung des Kunst-Ideals der Zukunft, dieses kollektivistischen Pantheismus.“ [1]) Ein hervorragend religiöser Geist, erscheint er uns als der Erbe der zugleich christlichen und pantheistischen Romantik, als Nachfolger eines Fichte, Schleiermacher, Novalis, als ein Gläubiger, der im religiösen Instinkt das erhabenste menschliche Vermögen und im Christentum die edelste Kundgebung dieses religiösen Instinktes sieht. Ein mächtiger und scharfblickender Moralist, zeigt er sich als Schüler Schopenhauers, als Nebenbuhler Tolstois, als einer der erleuchtetesten Vertreter der Religion des menschlichen Leidens, die zu den heute am allgemeinsten anerkannten Religionen gehört. Als überzeugter Demokrat zieht

---

[1]) K. Francke, „Social forces in german litterature“, New-York 1897, S. 548.

er das „Volk" den Aristokraten des Geistes vor, ersehnt er mit aller Glut seiner Seele eine „kommunistische" Kunst und sieht in der Abschaffung der egoistischen Vorrechte der herrschenden Klassen, in der materiellen, moralischen und religiösen Hebung der niederen Volksschichten, das Ideal, dem die gegenwärtige Gesellschaft zustreben soll. Ein nationaler Dichter, hat er das von den Romantikern begonnene Werk, das vor ihm, besonders auf dramatischem Gebiete, zu keinem endgiltigen Ergebnis gekommen war, zu Ende geführt: er hat die germanische Vorzeit wieder belebt; er hat den alten toten Sagen eine moderne Seele und ein neues Leben gegeben. Als Dichter und Musiker hat er eine selbsteigene Formel für diese Synthese von Wort und Musik gefunden, die vor ihm viele Generationen von Musikern gesucht, und nach der auf einem anderen Wege auch grosse Dichter wie Goethe gestrebt haben. Als Mann der That und der Unternehmungslust hat er ein in der Welt einzig dastehendes Kunst-Institut geschaffen, dessen Einfluss sich allmählich auf die meisten ähnlichen Anstalten fühlbar macht. Als überzeugter Künstler endlich hat er an die Heiligkeit der Kunst geglaubt und gewollt, dass der Künstler sich als Priester des Ideals betrachten soll. Unter diesen verschiedenen Gesichtspunkten erscheint er uns — trotz allen eventuellen Vorbehalten, die man in Anbetracht seines Werkes machen wird — als eine soziale Kraft allerersten Ranges. Richard Wagner ist das grösste Ereignis der deutschen Kunst seit Goethe.

Bibliographisches.

Aus dem Studium des Lebens und Wirkens Richard Wagners ist eine Unzahl von Werken aller Art hervorgegangen. Wer sich für Bibliographie interessiert, möge die vier Bände von Österlein, „Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek" (Leipzig 1882—95) zur Hand nehmen. Wir beschränken uns hier auf Aufzählung der wesentlichsten Dokumente, die zur Geschichte Wagners heranzuziehen sind; wir nennen hingegen kein Buch über Wagnern, da diese Aufzählung, selbst wenn wir uns nur auf die wesentlichsten beschränken wollten, uns zu weit führen würde. Ausgenommen sei das schöne Buch Chamberlains, „Richard Wagner" (München 1896), die bei weitem bemerkenswerteste Gesamt-Arbeit, die bis dato über den Meister von Bayreuth erschienen ist.

I. Wagners Werke.

1. Gesammelte Schriften und Dichtungen (Ges. Schr.), 10 Bände, 1. Auflage 1871—83, 2. Auflage 1887—88. Auf die letztere beziehen sich unsre Zitate.
2. Entwürfe, Gedanken, Fragmente. Leipzig, 1885.
3. Jesus von Nazareth, ein dichterischer Entwurf aus dem Jahre 1848. Leipzig, 1887.
4. The work and mission of my life. North-American review 1879. Deutsche Ausgabe Leipzig, 1884.

II. Briefwechsel.

1. Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, 2 Bde. Leipzig, 1887.
2. R. Wagners Briefe an Th. Uhlig, W. Fischer und F. Heine. Leipzig, 1888.
3. Briefe an A. Röckel von R. Wagner. Leipzig, 1899.
4. Eliza Wille, Fünfzehn Briefe von R. Wagner. Deutsche Rundschau, 1887, Bd. 50.
5. Echte Briefe an Ferd. Präger. Bayreuther Blätter 1894.
6. Malvida von Meysenburg, Genius und Welt. Briefe von R. Wagner. Cosmopolis, August 1896, S. 555 u. f.
7. Th. Zolling, Richard Wagner und Georg Herwegh. Gegenwart 1897, No. 1 u. 2.
8. Karl Heckel, Briefe R. Wagners an Emil Heckel. Berlin 1898.
9. W. Weisheimer, Erlebnisse mit R. Wagner, F. Liszt und vielen anderen Zeitgenossen. Stuttgart und Leipzig 1898.

III. Verschiedene Dokumente.

1. Bayreuther Blätter, Monatsschrift des Allgemeinen R. Wagner-Vereins, herausgegeben von H. von Wolzogen. Bayreuth 1878—97.
2. Revue Wagnérienne. Paris 1885—1888.
3. Glasenapp, Das Leben R. Wagners, 1. Auflage 1876—77, 2. Aufl. 1882, 3. Aufl. Bd. I, 1894, Bd. II, 1896. Es ist das Hauptwerk für Wagners Biographie, enthält eine grosse Zahl unveröffentlichter oder wenig bekannter Dokumente; Hauptquelle aller Wagner-Historiker, und darum auch hier unter den Originalwerken aufgeführt.

Alphabetisches Verzeichnis der Eigennamen.

Berichtigungen.

Seite 368, letzte Zeile: Anm. 2 gehört auf Seite 369, Zeile 3, hinter „Tristan".

„ 369, vorletzte Zeile sowie Anm. 1: [2]) statt [1]).



an Raum genötigt, an dieser Stelle davon abzusehen. Wie der Verfasser in seiner Vorrede selbst betont, sind die besprochenen Werke keine Papierstudien, sondern sie wirkten alle in der Vollkraft der szenischen Darstellung auf ihn ein. Ich beschränke mich daher, den Leser auf einige Abschnitte des reichhaltigen Buches hinzuweisen, die wegen ihrer eingehenden und sorgfältigen Ausführung, wie auch in ihrer Wichtigkeit zum näheren Verständnis der Bahnen, welche die jüngste unter dem Zeichen Richard Wagners stehende Generation der Opernkomponisten einzuschlagen getrieben wird, besondere Aufmerksamkeit herausfordern. Nachdem der Verfasser in der Einleitung den Begriff „Modern" in Bezug auf die Kunst festgestellt hat und zu dem Schluss gelangt: „Der Inhalt des Modernen ist das Leben, und einzig allein dieses ist es, das auch der modernen Kunst den Inhalt giebt; das Leben ist das Moderne. Da dieses Leben aber selbst nichts anderes als eine unendlich reiche Gliederung des Ewig-Menschlichen darstellt, so wird das Ewig-Menschliche auch zum Ewig-Modernen", beschäftigt er sich des Näheren mit dem Verismus und seinem Gefolge, nämlich den Opern der schlagkräftigen, realistisch packenden, brutal zugreifenden Jung-Italiener, die zur Zeit unsere Bühnen überschwemmen. So beschämend auch diese Thatsache für die Deutschen, denen Weber den Freischütz, Beethoven den Fidelio, Wagner die Meistersinger geschenkt hat, immerhin sein muss, und so sehr sie unser ästhetisches, ja nicht selten sittliches Gefühl verletzt, so „giebt der Verismus trotz seiner einseitig verwirrten und unkünstlerischen Prinzipien über die Richtung deutlichen Aufschluss, nach der hin die Möglichkeit einer Weiterentwicklung der Oper für die Zukunft offen zu stehen scheint. Die Oper der nächsten Zukunft ist die psychologische, die an die künstlerische Darstellung des aus der Atmosphäre eines dumpfigen Milieu, das den Atem versetzt, hinausgehobenen Rein-Menschlichen anknüpft." Ausser diesem überaus aktuellen Kapitel sei noch auf den liebevollen, Peter Cornelius betreffenden Aufsatz, wie auf die eingehende Würdigung Verdis hingewiesen.

Ad. Ruthardt im **„Daheim"**.

Druck von H. Klöppel, Gernrode a. H.

